قارنوا بين مكانكم ومكانهم، وانخرطوا معهم فى النشيد!

نحن نريد أن نوقف قارىء هذه المجلة ، لافى قلب الحركة الإبداعية فى مصر والوطن العربى وحدهما ، بل فى قلب الحركة الإبداعية ، الأدبية والفنية ، فى العالم كله .

القارىء العربى منفى أو شبه منفى عن الإبداعات الجديدة فى الآداب والفنون الأخرى . فالترجمة تتم بالصدفة ، والعروض الفنية والمعارض والأفلام والتسجيلات التى تأتينا من الخارج لا تتبع أية خطة . وليس هناك أى تصور لمشروع شامل نسعى من خلاله إلى تثقيف القارىء بناء على برنامج له أسسه وأهدافه ومنطقه ، والشعور بالانقطاع عن ثقافة العالم ، واضطراب المعرفة ، واختلاط المعلومات ، وتوهم المتابعة ، والاطمئنان إلى التصورات الغامضة سلبيات، فى حركتنا الإبداعية والثقافية لا يعانيها الجمهور وحده ، بل يعانيها معه أو قبله المنتجون المبدعون . والنتيجة المترتبة على هذا أن إنتاجنا الأدبى والفنى مشوش مضعضع ، لا يكاد يلبى حاجاتنا المحلية ، فضلا عن أن يتجاوز هذه الحاجات ليخاطب القارىء والمتذوق فى كل مكان فى العالم ، كما ينبغى الآن لكل كاتب وفنان .

لم يعد للكاتب المحلى أو الفنان المحلى مكان حتى داخل حدود وطنه ، فما دام الوطن مفتوحا على آداب العالم وفنونه فليس هناك شىء يضطر قرّاءه إلى قراءة رواية محلية ضعيفة إذا كان متاحا لهم أن يقرأوا أعمال الروائيين الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين واليابانيين . وليس هناك ما يضطر جمهور السينما والمسرح والموسيقى والتصوير إلى متابعة إنتاج بلاده الساذج إذا كان يستطيع أن يشاهد

الإنتاج القادم إليه فى المنازل كما يحدث الآن بالنسبة للبرامج التليفزيونية التى نلتقطها بسهولة من محطات البلاد المختلفة إذا لم تقدم إلينا عن طريق القنوات المحلية .

لن يكون الشاعر أو الكاتب أو الفنان المصرى مقروءا أو مطلوبا فى مصر ذاتها بعد اليوم إلا إذا أصبح مقروءا ومطلوبا فى بلاد العالم الأخرى . ومن المؤكد أن قراء نجيب محفوظ المصريين والعرب تضاعفوا بعد حصوله على جائزة نوبل .

اتصالنا الوثيق إذن بإبداعات العالم ومتابعتنا لها وهضمها وتمثلها لم تعد حاجات كمالية ، بل شروط أساسية ضرورية لظهور إبداع مصرى وعربى يفى بحاجاتنا الراهنة .

لا أتحدث عن تقليد ساذج أو حتى متقن ، وإنما أتحدث عن انخراط فى حياة العصر الذى نعيش فيه بالفعل ، دون أن نتمثل روحه ونتقن أساليبه فى التفكير والتعبير . وهذا هو سر إحساسنا بالغربة عنه والغربة عن أنفسنا فى الوقت ذاته . فنحن مازلنا نفكر بعقلية لا يصدقها العصر الذى نعيش فيه ، ونعيش فى عصر لا تصدقه العقلية التى نفكر بها . من هنا نحن أغراب عن العصر بقدر ما نحن أغراب عن أنفسنا ، لأن أجسادنا تعيش فى الحاضر وعقولنا تعيش فى الماضى . وهناك حل من اثنين : إما أن نأخذ العصر معنا إلى الوراء ليتفق مع عقليتنا ، وإما أن نأخذ عقولنا إلى الأمام لتتفق مع العصر . وأظن أن الحل الأول مستحيل — وإن كان هناك من يحاولون تجربته ! — فلم يبق إذن أمامنا إلا الحل الآخر وهو أن ننخرط بإخلاص فى حياة الحاضر كما تنخرط فيها بقية الأمم والشعوب .

أريد أن أقول باختصار إننا لن نعثر على أنفسنا ولن نتمكن من التعبير عنها تعبيراً خلاقاً رفيعا قادراً على مخاطبة الإنسان فى كل مكان إلا إذا اتصلنا اتصالا وثيقا بآداب العالم وفنونه ، وفكرنا فى قضاياه ، وانفعلنا بمشكلاته . وهذا هو الذى يحتم علينا أن نضع مشروعا شاملا نسعى لتحقيقه من خلال برنامج منظم نوقف به مثقفينا ومبدعينا وعلماءنا وقراءنا فى قلب الحركة الأدبية والفنية فى العالم .

نحن لا نقرأ ما كان يجب أن نقرأه ، وربما قرأنا شيئا ممكن تأجيله أو حتى الاستغناء عنه . فالكلاسيكيات يجب أن تتوفر لنا قبل أن نطلع على الطرائف والتجارب . وما هو تأسيس مقدم على التفريع والتنويع . والتطبيقات لا تعطى فائدتها الكاملة إلا إذا هضمنا نظرياتها . وثقافة الناقلين لا تغنى عن ثقافة الأصلاء . والعمل الثقافى بكلمة واحدة ، لا يمكن أن يقوم على مزاج شخصى أو

جهد فردى ، بل لابد من عقل وتنظيم ، ولابد من مشروع نعرف منه ما ينبغى عمله ، ولابد من برنامج نطبق بواسطته هذا المشروع .
هذه القضية واضحة تماما بالنسبة لنا .

صحيح أن وظيفة « إبداع » الأولى هى نشر الإبداع المصرى والعربى ومتابعته ، لكن الجدل الحى الذى شرحته بين إبداعنا وإبداع غيرنا فرض علينا أن نهتم بباب وجدناه مهجورا فى معظم المجلات ، ربما لصعوبة تحريره وارتفاع تكلفته وحاجته لقدرات فنية لا تتوفر للجميع ، وهو باب الرسائل التى نقدم من خلالها لقارئنا متابعة منتظمة للنشاط الثقافى فى أهم عواصم العالم ، كنيويورك ، ولندن ، وباريس ، ومدريد ، إضافة إلى بعض العواصم العربية .

أما فى محاورنا الخاصة فقد قدمنا حاضر القصة القصيرة فى العالم من خلال عشر قصص اخترناها لتمثل هذا الفن فى مختلف الآداب المعاصرة . كما قدمنا بعد ذلك محور « الحداثة وما بعد الحداثة » الذى عالجنا فيه عددا من أهم الأفكار النظرية التى أثرت فى حركة الإبداع المعاصر أدبا وفنا من خلال ما عرضناه من مؤلفات إيهاب حسن ، وفردريك جيمسون ، واليكس كالينوكس ، ومدان ساروب ، وبوشبندر ، وجان فرانسوا ليوتار ، وجون راجكمان ، وجان بودريار .

وفى هذا العدد والعدد الذى يليه نواصل خطتنا فنقدم اهم محور قدمته مجلة عربية حتى الآن عن الشعر المعاصر فى العالم .

وانا استخدم افعل التفضيل هنا دون ان اقع فى اية مبالغة ، فالمحور الذى نقدمه محور شامل يضم مختارات لعشرات من الشعراء المعاصرين فى اكثر من عشرين بلدا من اهم بلاد العالم تنتمى لمختلف القارات والثقافات .

وقد حرصنا ما استطعنا على أن تكون الترجمة مباشرة من اللغة الأصلية دون لغة وسيطة ، وهكذا شارك فى هذا المحور مترجمون مصريون وعرب متخصصون فى عشر لغات أجنبية على الأقل منها الإنجليزية ، والفرنسية ، والروسية ، والالمانية ، والإيطالية ، واليونانية ، والفارسية ، والتركية . وبعض المشاركين من الأجانب المستعربين الذين ترجموا من لغاتهم إلى العربية كما فعلت لوث جارثيا كاستينون فى الشعر الإسبانى ، ودوروتا متولى فى الشعر البولندى . وقد قدمنا لمختاراتنا من كل لغة بمقدمة نعرف فيها القارىء بالشعراء وبالحركة الشعرية التى يمثلونها . ولجأنا أحيانا إلى أن نختار شعراء بالذات نفرد لكل منهم مساحة مستقلة تتسع للتعريف به على نحو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفضل ، كما فعلنا فى هذا العدد مع **والكوت** وكما سنفعل فى العدد القادم مع **أونجاريتى** الإيطالى ، **وبالنثه** الإسبانى ، **وسيفيريس** اليونانى **ونيما يوشيج** رائد التجديد فى الشعر الفارسى ، **وميرسيا دينسكو** الشاعر الرومانى الشاب الذى أشعلت قصائده الثورة على الطاغية **شاوشيسكو** ،

محورنا إذن يتميز بالسعة والشمول والدقة ، ويجمع بين الحركة العامة والظواهر الفردية ، وبين المختارات الشعرية والدراسات النقدية .

وهناك ميزة أخرى هى الجدة أو الحداثة ، فقد حرصنا على أن تكون معظم مختاراتنا من الشعر الذى يكتب الآن ، وبالتحديد من أوائل الخمسينيات إلى أواخر الثمانينيات ، لنتجنب بقدر الإمكان ما سبقت ترجمته ، ولنطلع القارىء والشاعر العربيين على الحركة الشعرية المعاصرة فى العالم .

فى بلادنا كلام كثير عن الحداثة الشعرية ، وعن الاتصال بالتراث والانقطاع عنه ، وعن المعجم والتركيب ، والإيقاع والموسيقى والقصيدة المنظومة والمنثورة ، وعن الغموض والوضوح ، وعلاقة الشعر بالواقع والناس ... وفى ظنى أن ما نقوله حول هذه المسائل فيه من الانطباعات السريعة أكثر مما فيه من الحقائق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أيها الشعراء العرب ! هؤلاء هم رفاقكم الواقفون معكم على هذا الكوكب يطردون عنه الشر ويفتحون طرق المستقبل . قارنوا بين مكانكم ومكانهم ، وانخرطوا معهم فى النشيد !

(رئيس التحرير)

أحمد مرسى

الولايات المتحدة

دراسة ومختارات شعرية معاصرة

١ ــ لزوم ما لايلزم

أودّ فى البداية أن أبدى بعض الملاحظات التى قد تبدو للوهلة الأولى منقطعة الصلة بموضوع المقال : الشعر الأمريكى المعاصر . ولكن حرصى على إبداء هذه الملاحظات لن يفيد عرضى للموضوع ، سواء من حيث الإيضاح أو ترجيح وجهة نظر على أخرى ، بقدر ما سوف يثير من إشكاليات خاصة بالشعر العربى ، ونقد هذا الشعر بصفة عامة ولما كان هذا ليس هو مجال إثارة قضايا خلافية لن تفيد موضوع البحث من قريب أو بعيد ، سأكتفى بمجرد طرح وجهة نظرى ــ المتواضعة ــ ليناقشها باستفاضة من يريد الخوض فيما تثيره من إشكاليات ، سلباً أو ايجاباً .

الملاحظة الأولى ، وربما كانت الملاحظة الوحيدة التى أميل إلى اتخاذ رأى بشأنها أقرب إلى القناعة ، هى تبنى النقاد العرب ، بصفة عامة ، لمصطلح « الحداثة » . ولما كانت جميع تسميات الحركات والاتجاهات الأدبية والفنية والفلسفية مترجمة عن أصول لاتينية ، يتعين توخى الدقة فى اختيار الترجمة الصحيحة لها ، على الأقل . لا أعرف على وجه الدقة من الذى نحت هذه الكلمة ، ومتى حدث ذلك كلفظة عربية لكلمة Modernism . فقد كان النقاد ، قبل ابتكار كلمة « الحداثة » يستخدمون كلمة الحديث فى وصف المذاهب الأدبية والفنية المعاصرة ، أو فى حالتنا المغايرة لتقاليد الكتابة البالية ولا أقول الكلاسية : ولا أعرف الآن كيف يفرق النقاد بين « الحديث » و « الحداثى » فالأصل اللاتينى ، ليكن الإنجليزى ، لا يزال هو كلمة Modern وحدها .

هذه إشكالية تخص النقاد والمنظرين العرب وحدهم ، لأننا نستخدم هذه المصطلحات ، كالببغاوات ، فى سياقات خاطئة ، خارج سياقاتها التاريخية الأصلية . ولكن الشىء الذى يهمنى فى هذا الصدد هو المصطلح العربى الأصح والأدق لكلمة Modernism . ومادمنا نستخدم الآن صفة « الحداثى » للشعر أو الفن الحديث، فلا أعتقد أن كلمة

« **حداثة** » هى الكلمة الأدق لتسمية الحركة أو الاتجاه . والترجمة الصحيحة ، فيما أعتقد ، وهى التى سأستخدمها فى هذا المقال ، هى « **الحداثية** » ، **وليست** « **الحداثة** » .

الملاحظة الثانية : يصف النقاد والمؤرخون الشعر الأمريكى المعاصر ، وبصفة خاصة شعراء سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية ، منذ أواخر الأربعينيات حتى الوقت الحاضر ، بمدرسة أو حركة « **ما بعد الحداثية** » تمييزا لهذا الشعر عن الشعر الحداثى الذى ظهر مع ت . س . **إليوت وعزرا باوند وفروست** فى العشرينيات ، أو بدقة أكثر فى العقد الثانى من هذا القرن .

وبالرغم من وجود فروق أساسية ، إن لم تكن انقلابية ، فى مفهوم شعرية الاتجاهين ، فإن مصطلح « مابعد الحداثية » نفسه ، شأن مصطلح « الحداثية » من قبله لا يصف أسلوب جيل من الشعراء أو الفنانين بما يمكن وصفه بالاستقرار

إن جميع الاستخدامات الرئيسية لمصطلح « حديث » أو « حداثى » ، **التى سأستخدمها من الآن فصاعداً ، فى اللغة الانجليزية ترجع إلى القرن السادس عشر (وقبل ذلك ، فى اللغة الإيطالية) . وقد استخدم المصطلح فى الجدل فيما بين « القدماء والمحدثين »** ويرجع استخدام كلمة « **حداثى** » للفن الراهن إلى القرن الثامن عشر ، وهو استخدام نسبى ، يتلاشى عندما يحل محله مفهوم أو أسلوب أكثر جدة . وقد استخدمه ، على سبيل المثال ، **ويليام هازليت** Hazlitt فى مطلع القرن التاسع عشر لتسمية الأعمال الفنية التى عكست روح العصر فى لحظته التاريخية ، بقيمه وأفكاره وأساليبه . بدون أن يخوض فى تفاصيل الموضوع أو يتخذ منه موقف الدفاع وقد كانت حياة هذا المصطلح مؤقتة ، حيث استبدل مع مرور الوقت وظهور الصورة العامة لعصر وثقافته . وقد استخدم مصطلح « الرومانسية » أو الرومانسى لوصف ما كان هازليت يسميه بـ « الحداثى » .

ويشير **ديك هيجينز** Dick Higgins ، فى دراسة له تحت عنوان « **الأساطير الخمس لما بعد الحداثية** » ، إلى دراسة نشرها فى ١٩٨٧ تحت عنوان « **شعر التشكيل دليل إلى الأدب المجهول** » ، **عن الشعر البصرى خلال ثلاثة آلاف سنة . ويقول : إن الشىء المذهل ، انه فى بعض المقطوعات وفى بعض الأزمنة ، يخالج المرء شعور بان قصيدة تنتمى إلى الاتجاه الطليعى فى عصرها ، إلى الحد القاطع لحداثية هذا العصر .** وينطبق هذا على الـ « **كارمينا كانشيلاتا** » التى تنسب لعصر النهضة الكارولجى ، وهى قصائد ، متعامدة دائما ، يحذف منها نص ثان من النص الأول الذى يبقى فى الخلفية ، بطريقة ما تشكل شكلا ، وينطبق على القصائد المشكلة فى بداية عصر النهضة التى تتبع أشكال قصائد النمط الرعوى اليونانى ، ومعظم القصائد البصرية فى القرن العشرين ، من **أبو للينير** Apollinaire إلى الشعراء « الكونكريتيين » ومنذ ذلك الحين . ينسحب هذا الوصف على قصائد **الكارمينا كانشيلاتا** والقصائد متعددة الأشكال ــ والشكل المقصود هو **الفورم البصرى التشكيلى** ــ التى ترجع إلى أواخر العصر **الباروكى** ، عندما كان **البورجوازيون** الأثرياء يطلبون كتابة قصائد عرس على شكل قلب أو قصائد جنائزية على شكل صليب من شعرائهم وطابعيهم المحليين . وتوجد أعمال جيدة ضمن هذه المقطوعات المنظومة بحسب المناسبة ، والمقطوعات المشابهة الأخرى التى تقرأ مثل بطاقات المعايدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان ديك هيجينز قد أحالنا إلى عصر النهضة الكارولنجي وقصائد الكارمينا كانشيلاتا لإثبات نسبية الحداثية، ففي وسعي ، في سبيل تعزيز هذا الرأى ، أن أذهب إلى أبعد من ذلك ، الفترة من ٨٤ إلى ٥٤ قبل الميلاد . وتمثل هذه السنوات عمر الشاعر جايوس فاليريوس كاتولوس Gaius Valerius Catallus الذى تمرد على التقاليد المتزمنة الشكلية السائدة للأدب الرومانى . وقد تميزت قصائدة بدرجة عالية من الذاتية والتعقيد التقنى . وأعتقد أن شعره لم يكن حداثياً فى زمنه فحسب ، ولكنه ينسجم فى زمننا الحاضر مع ما يمكن أن يسمى « بما بعد الحداثى » .

— ٢ —

يقول ويليام كارلوس ويليامز .. « عندما شارفت منتصف الطريق فى كتابة بروليوج مجموعتى « كورا فى الجحيم : ارتجالات ظهرت قصيدة بروفروك ١٩٢٠ فإننا بين شعور عنيف بان إليوت خان ما كنت أومن به . كان يتطلع إلى الوراء ، وكنت اتطلع إلى الأمام . وكان ممتثلا انجيليكياً ملتزماً ، يتمتع بذكاء ومعرفة لم اكن املكهما . فقد كان يعرف الفرنسية واللاتينية والعربية ، وما لايعلم إلا الرب . وكنت اعنى بذلك ، ولكنى شعرت انه نبذ امريكا . وقد رفضت ان انبذ ، ومن ثم كان رد فعلى عنيفاً ، وادركت المسئولية التى ينبغى ان اقبلها . وكنت اعرف انه سوف يترك اثره على جميع الشعراء الامريكيين ويبعدهم عن مجالى . فقد ارتايت فورماً جديداً للتكوين الشعرى ، فورما للمستقبل . وكان لنجاح إليوت الساحق وقع الصدمة على فقد هرع معاصروى إليه ، مبتعدين عما كنت أريده . ودفعنى ذلك إلى أن أحقق النجاح » .

ويتذكر عزرا باوند إن كونراد ايكن Aiken قال له إنه كان هناك فتى فى هارفارد يكتب أشياء طريفة . وبعد عام ظهر إليوت . وفى ١٩١٢ ، انشأت هاريت مونرو مجلة « شعر » واكتشفت باوند الذى شجعها على أن تنشر قصائد إليوت وفروست وبيتس . وكان هو بداية الشعر الحداثى فى أمريكا . ولكن الحداثيين ، الذين حقق شعرهم النجاح والذيوع ، انشقوا إلى معسكرات متعارضة . وعرف أحد فياصل هذا الانشقاق بالأرثوذكسية ، وهى الاتجاه ، الذى حمل إليوت لواءه ، وساد خلال الربع الثانى من هذا القرن ، ١٩٢٥ ــ ١٩٥٥ .

وفى العقود الأولى لهذا القرن ، كان هناك الشعراء المغتربون الذين مكثوا فى الولايات المتحدة وقد تجمع باوند وايكن وإليوت فى لندن ، ولكن حركة الشعر الحداثى كانت تنبض فى نيويورك ، حيث اختلط شعراء وناشرون مثل الفرد كريمبورج ، ومنيا لوى ، وويليام كارلوس ويليامز ، وماريان مور ، ووالاس ستيفنس ، وإ . إكمينجيز وهارت كرين واوجدوا فيما بينهم مجتمعا ادبيا محلياً . وبرغم عدم وجود قاسم مشترك بينهم فيما عدا الحيوية والموهبة ، فقد مارسوا تجربة استعمال لغة الحديث الامريكى الشائعة ، وهى لغة ، كما يقول دونال هول ، اصلية تتميز بصورة متزايدة عن الانجليزية ، كما لم يشارك اى من هؤلاء الشعراء فى الانشغال بالتاريخ الذى شغل إليوت وباوند ، أو المعرفة الموسوعية التى يتطلبها هذا الاهتمام .

وكان باوند هو حلقة الوصل بين لندن وجرينتش فيليج greenwich Village بنيويورك ، بصفته رئيس تحرير مجلة شعرية وخبير دعاية ، وشاعراً ايضاً . ولكنه عجز عن المصالحة بين ويليامز « العامى » وإليوت

متعدد اللغات . وقد أثرت أفكار إليوت على الشعراء الشبان الذين آلت لهم السلطة . ويعترف ويليام كارلوس ويليامز بهذه الحقيقة فى « سيرته الشخصية » بقوله ، لقد اكتسحت قصيدة « الأرض الخراب » العالم .. وقد أعادنا إليوت إلى حجرة الدراسة » .

ولكن نجاح الأرثوذكسية لم ينل ، مع ذلك ، من انتشار الاتجاه العامى المعارض ، أو اتجاه ويليام كارلوس ويليامز نفسه فقد كان يتمتع بإعجاب معظم الشعراء الأمريكيين الجدد ، مع اختلاف مدارسهم ، ولكن شعراء الأرثوذكسية اعجبوا لقدراته الوصفية ، وقد تعلموا منه « ضمير العين بدلاً من ضمير الأذن » . وكانت مشكلة إيقاع اللغة المحلية بالنسبة لو يليامز لها الأهمية الأولى .

ويقول دونالد هال فى تقديم كتابه ـــ الشعر الأمريكى المعاصر ـــ إن روبرت لوويل Lowell ، أحد روّاد « ما بعد الحداثة » عندما كتب مجموعته الهامة « دراسات حياة » أرسل ربة شعره إلى محترف : ويليامز . وقبل ظهور لوويل ، شعر كثير من شعراء الأرثوذكسية بالحاجة إلى التقدم والتغيير . وقد تخلى ريتشارد إيرهارت ، وتيودور روثك ، عن نماذجهما القديمة الأصلية من أجل أرثوذكسيات جديدة .

ويحدد دافيد بيركينز بداية فترة « ما بعد الحداثية » بسنة ١٩٥٤ عندما ظهرت (قصائد) فيليب لاركين Phi-lip Larkin ، وعندما قدم الين جينسبرج Allen gins-berg عرضه الأول لقصيدته (عواء) .

وكان ظهور هذا التيار بمثابة انسلاخ حاد عن الشعر الحداثى الذى ساد قرابة ٤٠ سنة منذ ظهوره قبيل وبعد الحرب العالمية الأولى . وتشمل ظواهر الإنسلاخ الأخرى (دراسات حياة) لروبرت لوويل (١٩٥٩) ، و « ماينفستو » تشارلى اولسون Olson (شعر إسقاطى) (١٩٥٠) ، التى عبرت عن فرضيات شارك فيها العديد من الشعراء الأصغر سناً

وقد اختار بيركينز Perkins تسمية هذه الحقبة بمصطلح « ما بعد الحداثية » . مع اعترافه بأنه ليس مرضيا أكثر من المصطلحات المماثلة فى التاريخ الأدبى ، مثل « الحداثية » ، و« الرومانسية » ، و« الباروكية » . وهو يرى ، مع ذلك ، أنه أفضل من تسميات أخرى اقترحت ، لأنه يبرز حقيقة أساسية عن الشعر منذ الخمسينيات هى أن استقبال الشعراء للحداثية هوالذى صاغه .

وقد اشتق مصطلح « الحداثية » من شعراء العقد الأول من القرن العشرين . وهو يطلق على الأسلوب الجديد الذى كان هؤلاء الشعراء يتطلعون إلى ابتكاره . وقد ابتكر مصطلح « مابعد الحداثية » فى معانيه الراهنة ، كما يشير دافيد بيركينز ، من جانب نقاد الخمسينيات والستينيات . وكان تشارلس أولسون وروبرت كريلى Creely وروبرت دنكان Duncan الشعراء الوحيدين الذين يشيرون دائماً إلى الشعر المعاصر على أنه « ما بعد الحداثى » وكانوا يعنون أنهم وزملاءهم من شعراء الخمسينيات والستينيات ، كانوا يبنون أعمالهم على أساليب العقدين الأول والثانى من القرن العشرين . أكدت مقالة اولسون « شعر إسقاطى » أن هذا الشعر يتطور كخطوة تالية لما أسماه ثورة ١٩١٠ . وكما قال كريلى فى ١٩٥١ ، « أى شعر حركة يمكنه أن يتجاوز الآن إنجاز باوند ووليامز ، إلخ ، ينبغى أن يستفيد من حقيقة عملهما ، بل ومما أكده كل منهما باعتباره العمل الأساسى

الذى يجب إنجازه الآ » كما عنى أولسون بالمصطلح بأن وعياً إنسانياً جديداً تطور بعد الحرب العالمية الثانية .

وقبل أن نمضى مع استرسال بيركينز فى تحليلات لمعنى مصطلح « ما بعد الحداثية » كما ارتأه أصحابه الأصليون . أريد أن أتوقف قليلا للتأكيد على نقطة هامة وهى إن تحديد من الذى صاغ هذا المصطلح أمر صعب ، وإن نسبته إلى ناقد أو شاعر معين ، كما فعل دافيد بيركينز ، أمر معرض للطعن والشك . والدليل على ذلك أن ديك هيجينز ، وهو فنان وناقد يحكى انه وقع على مصطلح « ما بعد الحداثية » فى كتابات فنان إنجليزى ترجع إلى ثمانينات القرن الماضى . وقد استخدم هذا المصطلح كوسيلة لإثبات شرعية عمله فى مواجهة الفن الفرنسى ذى ذلك الوقت . ولكنه عندما حاول الرجوع إلى هذا المصطلح لم يهتد إليه . ولكن كيلى تيرنى ، وهى تعمل بدار النشر ميريام ـ وبستر ، التى تصدر القاموس الأمريكى الشهير، اكدت له ، فى رسالة مؤرخة فى ٢٥ سبتمبر ١٩٨٧ ، ان ملفات دار النشر ميريام ـ وبستر تبين أن ارنولد توينبى Toynbee استخدم هذا المصطلح سنة ١٩٤٧ ليصف الفترة التاريخية منذ ١٨٧٥ والمستمرة حتى الوقت الحاضر ، وأن استخدام المصطلح سنة ١٩٤٧ ليصف الفترة التاريخية منذ ١٨٧٥ والمستمرة حتى الوقت الحاضر ، وأن استخدام المصطلح فى العمارة بمعناه الراهن يرجع إلى سنة ١٩٤٩ . وهذان التاريخان ، مع ذلك ، يسبقان التواريخ التى يدعى استخدامها لأول مرة سواء فى الشعر أو الفن .

ويؤكد بيركينز حقيقة أن هذا المصطلح ، شأن المصطلحات المشابهة ، ليس له معنى واحد متفق عليه وهو يمكن أن يشير ، كما هو الحال بالنسبة لأولسون ، إلى عقلية جديدة فى طور التكوين بواسطة التاريخ والتكنولوجيا المعاصرتين ـ بواسطة مؤثرات مثل ذكرى معسكرات الاعتقال ، ودرسدن ، وهيوشيما ،بواسطة السفر ، والانتقائية الثقافية ، والحركة الأيكولوحية والكميونات واستخدام المخدرات ، والتليفيزيون ، والكمبيوترات ، وارتياد الفضاء . ويعتقد الذين يستخدمون المصطلح بهذا المعنى انه قد حدث انسلاخ راديكالى عن الماضى فى الحساسية الانسانية ، وفى الخيال والأخلاقيات . أو أن المصطلح يمكن قصر استخدامه للإشارة إلى أسلوب فى الفنون . وفى هذه الحالة ، يمكن الاعتقاد بأن « ما بعد الحداثية »تميز جميع الفنون أو بعضها فقط . وفى فن بعينه ، مثل الشعر ، يمكن أن تطبق على الحقبة المعاصرة ككل ، أو بعض اتجاهات هذه الحقبة فقط .

ويتفاوت تحديد النقاد لبدايات «مابعد الحداثية » ، من الخمسينيات أو الستينيات أو السبعينيات . ويعتقد البعض أن ما بعد الحداثية اكثر راديكالية .ويعتقد آخرون أنها تنفى الحداثية ، ولايزال البعض الآخر يعتقد أن ما بعد الحداثية هى أسلوب مختلف كلية يزدهر فى الحداثية . وأن ـ دافيد بيركينز ـ استخدم المصطلح كسهم أخير . وإذا لم يعد فى الامكان ـ فيما أعتقد ـ تسمية الشعر الأمريكى المعاصر ، بالحداثى ، فنحن فى حاجة إلى اسم لفترتنا المختلفة .

وما بعد الحداثية مصطلح مقبول تقريباً ، وهو يبرز حقيقة جوهرية عن الشعر المعاصر الا وهى ، أن أقوى عامل مكون فيه هو إنجاز الحداثية من ١٩١٠ إلى ١٩٥٠ ـ ،الشعر المعاصر له أسلوبه العصرى، أوأساليبه العصرية الخاصة به . ومن ثم سوف يرفض تفسير ما بعد الحداثية بأنها منطورية راديكالية . والفنان ما بعد الحداثى وفقاً لها التفسير المستمر من العمارة المعاصرة ،

هو الفنان الذى لا يستمر من الحداثية أو ينفيها وهو ، بدلاً من ذلك ، يعتبرالحدثية أسلوباً تارخياً من بين أساليب أخرى ، ويمكنه أن يأخذ موتيفات ونهجاً منه ، ولكنه لا يعتبر أن للحداثية مكانة خاصة .

ويقول بيركينز : أذا كان الشعراء الأمريكيون ما بعد حداثيين بهذا المعنى ، يمكن أن يكون عملهم انتقائياً ، مستخدماً وجامعاً بين تشكيلة من الأساليب القديمة ، ويمكن الا يكون ذا علاقة بالأساليب الحداثية أكثر وثاقة منها بالأساليب الأخرى . وهذا مالا نقع عليه .

ومنذ الحرب العالمية الثانية ، كان اسلوب الشعر السائد فى انجلترا مغايراً لأسلوب الشعر فى الولايات المتحدة . ومع ذلك ، يمكن أن يوصف كلاهما بما بعد الحداثى . فمصطلح الحداثية ، مثل جميع هذه المصطلحات ، يغطى لحظات واتجاهات كثيرة . وبشكل عام ، تشكل شعر انجلتر وشعر أمريكا المعاصر فى علاقة باللحظات المختلفة فى الفترة الحداثية . وفى انجلترا ، ابتدع الشعر الجديد فى الخمسينيات فى معاداة لرومانسية ديلان توماس المجددة ، ورومانسية قدر كبير من الشعر الذى كتب خلال الحرب العالمية الثانية ، كما ابتدع بالمثل عن طريق رفض حاسم لحداثية إليوت وباوند الرفيعة والقيم التى ألهمت الشعر الجديد ، ابتداء من لاركين Larkin إلى جورى هيل شملت الفكر العقلانى والتواصل والأمانة المستبطنة ، مع تعميق الإدراك والموقف الذى لامناص من أن يخدم أمانة الذكاء وقد ارتبطت هذه القيم بالنقد ــ الجديد الأكاديمى فى الولايات المتحدة ، ولكنها اعتبرت فى انجلترا كعناصر للتراث الوطنى الذى ينبغى أن يعود إليه الشعر الإنجليزى .

وعلى نقيض ذلك ، كان الشعور بالطريق المسدود والأزمة ، اللذين خالجا كثيراً من شعراء الخمسينيات ، نتيجة لهيمنة النقد الجديد الذى نشأ فى إدراك اللغة الإنجليزية بالجامعات ، وانتشر كمنهج للتعليم فى الفصول ، والعكس فى أسلوب الشعر .

وتمثل هذا الأسلوب فى الخمسينيات ، من بين آخرين ، فى شعر الين تيت ، وادريين ريتش ، وروبرت لوويل وزاندال جاريل ، وريتشارد ويلبور ، وملفين تولسون ، وهوارد نميروف . والقيم الأدبية للنقد الجديد مستنبطة فى جوانب هامة من نقد ت . س إليوت ، ومن مبادىء ومعايير الكتاب الذين أعجب بهم النقاد الجدد . ومن أسباب النفوذ الواسع الذى حققه النقد الجديد ، أنه أوجد معايير للدفاع عن الشعر الحداثى ، شعر إليوت وبيتس ، وبدرجة أقل ــ باوند ــ ، ضد الهجمات المحافظة . وكان هذا النقد أساساً عقلنة للتراث الحداثى . وقد أبقى النقاد الجدد على القيم الحداثية الأساسية ، مثل الاقتصاد والدعابة ، والسحرية ، واللاشخصية ، والتناول الحاذق الشكل ، ولكنهم تخلوا ، بدون ان يعترفوا بذلك ، عن سمات تقنية معينة للشعر الحداثى ، مثل الطفرات المتطرفة والتجزىء وعدم الاستمرارية التى تسم « الأرض الخراب » والـ Cantos ، وكثافة الرمزية والأسطورة المتداخلة ، كما فى « الأرض الخراب » و « الجسر » . ومن ثم ، كان أسلوب النقد الجديد حذراً وتقليديا بالمقارنة بالحداثية الرفيعة التى انحدر منها وعلى نقيض الحداثية الرفيعة ، لم يبد على الإطلاق مشوشاً أو شامخا أو ثورياً .

وعندما تمرد الشعراء الأمريكيون ضد الأسلوب النقدى الجديد ، لم ينكروا حداثية العشرينيات الرفيعه ، ولكنهم ، فى الواقع ، عادوا إليها ، وبصفة خاصة ، إلى

باوند وويليامز وسنينس ، بحثاً عن مصادر إنجاز وبينما رفضوا النقد الجديد ، انتهج الشعراء الأمريكيون دروباً مختلفة ، من النبوءة الويتمانية إلى أسلوب **ويليام كارلوس ويليامز والبوب والسوريالية والدادية والاعتراف والكولاج** .

ويرى بيركينز أن السبب فى تغير تقاليد فن مع مرور الزمن مسألة يمكن مناقشتها إلى الأبد ، ولكن التقاليد تعكس ، على المدى البعيد ، فرضيات عن الواقع والتغير لأنها تتغير . وعلى سبيل المثال ، لم يكن « جمال التخيل والصوت فى شعر الفترة الرومانسية مجرد ممتع وهروبى . فقد عكس **الأفلاطونية الرومانسية والترانسند كالية ، وخلف حجاب التجربة ، عكس الفينو منالية فقد كان هناك ، حسب المعتقدات الرومانسية ، حقيقة الهارمونى والحب ، التى من اجلها سما الشعر بالروح . فالنهاية السعيدة ، والخاتمة المتفائلة ، والسلوان والمصالحة ، او الوعد بالمستقبل التى سادت ، بصورة او اخرى ، فن القرن التاسع عشر ، ارتبطت بهذه الفرضية المتيافيزيقية والمتدينة ، وكذلك بالمعتقدات المسيحية وبتلاشى قبول الأفكار الكامنة ، فقد « جمال » الشعر الرومانسى كثيراً من قانونه ، واستمر لدى تنيسون ، وروزيتى ، ووليام موريس** ، والشعراء اللاحقين ، كشىء لا علاقة له بالواقع ولكنه متوقع من الشعر .

وقد استوعبت الحركة الحداثية ، فى جزء منها ، قبولاً فى الشعر للنظرة الطبيعية إلى الواقع التى وجدت فى الرواية لفترة طويلة وفى هذا التحول ، استعيض عن **التقليدى** الأكثر وضوحاً بالتقليدى الأقل وضوحاً ، ومن ثم قام الوزن والقافية والمقطع Stanzaوالمعجم الفطرى أو الشعرى ، وجمال الصوت والتخيل والختام الشكلى ، وصورة الشاعر ، كشخص منفصل عن الحياة العادية ، بإفساح المجال للشعر الحر ، والمعجم الدارج ، وصور مأخوذة من التجربة اليومية ، والشكل المفتوح ، وفى مثال شهير ، **صورة الشاعر كطبيب فى نيوجرسى (وليام كارلوس ويليامز)** .

كان هيجل أول من افترض أن لكل فترة زمنية أسلوبها الخاص ، أى **مجموعة من القيم المتماسكة تعكس روح العصر الكامنة** .

ويفسر بيركينز ظاهرة أن أسلوب هذا العصر يبدو أقل تكاملاً من أساليب العصور الغابرة بقوله إن الثقافة الأمريكية المعاصرة أقل تماسكاً . ويضيف انه حيث لم تعد هناك أية سلطة أو اتفاق فى الرأى ، لتقرر ما هى اللغات والكتب والتسجيلات الموسيقية والأفلام ومستنسخات الفن ، إلخ ، التى يتعين على المثقف أن يعرفها . وحيث أن جميع وسائل الإعلام هذه متاحة بوفرة ، تقل السمة المشتركة للتجربة الثقافية لأشخاص مختلفين عن مثيليتها فى الماضى . وفى الولايات المتحدة ، بصفة خاصة ، توجد اختلافات هائلة فى التجربة الثقافية المنبثقة عن الجنس والخلفية الإثنية ، والمنطقة والولاء السياسى لقضية ، مثل الإيكالوجيا ، والسلطة السوداء ، وحقوق الشواذ جنسيا أو الشركة النسائية .

وكان إليوت ، يؤكد فى مقالاته النقدية أن الشعر الجيد **هو دائما « لا شخصى » ، وفى تعميقهم لهذه الفكرة ، قال النقاد الجدد إننا ، فى القراءة ، ينبغى ان نميز دائماً بين المتحدث والشاعر ، حيث ان الشاعر قد اخترع المتحدث باعتباره الشخص المناسب لقول القصيدة . ومهما كان يبدو المتحدث او الشخصية المنتحلة persond يقترب على نحو وثيق من الشاعر ، من**

الناحية الشخصية ، والظروف البيوجرافية ، فهناك ، من حيث المبدأ ، اختلاف . والقارىء الذى يتجاهل ذلك ساذج . وبالرغم من أن النقاد الجدد كانو ، بالتاكيد ، محقين ، فإن وجهة نظرهم هذىَ تؤكد أن القصيدة هى فن مصنوع ، خيالى ووهمى . ومن ثم ، يسلخ الشعر عن الحياة . ولهذا السبب ، رفض الشعراء الأمريكيون المعاصرون هذه النظرية . إن إنكارهم للشخصية التلقائية يتفق مع عدائهم العام للفن ، فى أى معنى للفن فيما عدا المباشرة التلقائية فى الفعل ، ومع التزاماتهم بالطبيعة والمباشرة .

وبصفة عامة ، يلمس قارىء الشعر الأمريكى المعاصر أن الشاعر هو الذى يتحدث .وقد أرسى ما يسمى بالشعر الاعترافى،سنودجراس snodgrass وجنسبرج ginsberg ولويل lowell وبلاث plath وآن سكستون sexton وبيريمان Berryman وهذا التقليد بطريقة درامية ، ولكن على اساس اوسع

وفى الوقت الحاضر ، لا يوحى الصوت الشخصى على الإطلاق بموضوع اعترافى ، أو عاطفة شخصية . إنه صوت الشاعر يعبر بصورة تلقائية عن أفكاره أو عواطفه . وما لم تشر القصيدة إلى تقليد مختلف ، كما هو الحال فى استخدام مونولوجات درامية ، والباروديا — المحاكاة التهكمية لعمل فنى — وبعض عمليات الكولاج ، ينبغى أن يقرأ الشعر الأمريكى المعاصر على أساس أنه التعبير المباشر أو المونولوج الداخلى للشاعر . وينبغى أن تعتبر الظروف المحكية أو المضمنة على أساس انها أوتوبيوجرافية .

إن الشعر الأمريكى المعاصر ينتمى أساساً إلى المدرسة الطبيعية ، بهذا المعنى . فموضوعه هو عواطف وتجارب الشاعر . والشاعر يقدم نفسه — وهو يعيش كما يعيش الأمريكيون الآخرون — وهو يمارس فعل العشق ، ويربى الأطفال ، ويشرب مع الأصدقاء ، ويقيم فى المخيمات الترويحية ، ويصاب بالمرض .

والموضوع فى الشعر الأعترافى هو ، بصفة خاصة ، شخصى ومروع . فهؤلاء الشعراء يصفون جوانب من حياتهم قد يخفيها معظم الناس ، مثل لحظات الرغبة فى الانتحار ، ومشاعر الإذلال البغيضة وفورات الشهوة ، وكراهية أسرهم

وأكثر الموضوعات شيوعاً فى الشعر الاعترافى ، هو الأسرة مفسّرة من منظور فرويدى : الأسرة ربطة من تكافؤ الضدين العاطفيين ، الآباء والأولاد ، كل منهما يرى الآخر من خلال إسقاطات سيكلوجية مشوهة .

ومع أن الشعر المعاصر ينتمى إلى المدرسة الطبيعية فإن التأكيد على حياة الفقراء ، الذى كان موجوداً فى الرواية الطبيعية فى القرن التاسع عشر ، لا وجود له وكذلك محاولة السرد بدقة علمية تستبعد الذاتية . وحيث أن قلة من الشعراء اليوم يؤمنون بالحقيقة المتعدية ، وحيث أن رؤية هذا العالم ما بعد الماركسية ، وما بعد الفرويدية ، وما بعد هتلر لا تقدم إلا القليل من العزاء ، تبدو صورة الحياة قاتمة ، أو يمكن أن تكون قاتمة فيما عدا بالنسبة للقوة المخلصة التى يجدها معظم الشعراء فى أذهانهم ، وفى القدرة الإبداعية ، والطاقة التأملية ، والذاكرة .

إن لغة معظم الشعراء الأمريكيين المعاصرين العضوية والدارجة هى أيضاً لغة طبيعية . وغنى عن القول ، أنها جزء من عدائية عامة أكثر للفورم . والتقنيات الحديثة مثل التجزىء والأنتقال الموضوعى المباغت والتلميح موجودة فى الشعر الأمريكى المعاصر . وهى ، فى بعض الأحيان ، تستخدم بكثافة ، ولكنها لا تحمل علاقة سهلة بميلها

الطبيعى ، وقلما تبرز بروزها فى شعر إليوت وباوند . وبطبيعة الحال ، هناك قدر كبير من الشعر المعاصر لا ينتمى للمدرسة الطبيعية ، وبصفة خاصة الشعر الشكلانى والسوريالى والدادى والأرشيتيا يبالى والأسطورى والكولاجى .

الفورم أو القالب

يستخدم الشاعر الأمريكى المعاصر قوالب وأشكالاً شعرية مختلفة ، من بينها الشعر التقليدى والشعر الحر فى مونولج سردى ودرامى وأستغراق تأملى والترنيمة والابتهال والأغنية الطقسية ، والرقية . وهناك ، إلى جانب ذلك ، الكولاج ، كما فى قصائد جون أشبرى المبكرة ، وبعض قصائد روبرت دنكان Dnncan والشعر الكونكريتى ، وتوجد نماذج طريفة منه فى قصائد مايكل فيليبس . وتتداخل هذه الأشكال المختلفة فى بعضها البعض فى تجميعات لا حصر لها .

ويمكن أن تأخذ القصيدة شكل المقال النثرى ، أو المحادثة أو التأمل أو المونولوج الداخلى والحلم والصلاة والأسطورة البدائية واليومية ومدونة ملاحظات ، أو ألبوم الصور الفوتوغرافية أو الفيلم السينمائى أو لوحة التصوير أو التكوين الموسيقى . وهذه التناظرات تساعد القارىء لكى يفهم ويقبل نغمة القصيدة ، ومحتواها ونهج إجرائها وغرضه .

وبصفة عامة ، ينكر الشعراء المعاصرون الفورم « المقفول » ، ويعادى كثير منهم فكرة الفورم أصلاً . ويلاحظ بيركينز أن الحقبة العصرية الحاضرة — لا تتميز بالأشكال بقدر تميزه بطريقة تناولها ، والتقنيات والإجراءات التى تبقى الفورم « مفتوحاً » ، أو حتى تزيله فى نفس اللحظة التى يجرى فيها خلقه ، أما قصيدة النقد الجديد ، فى الأربعينيات والخمسينيات ، فكانت « مغلقة » ، وبقول آخر ، موزونة ومقفاة ومنظمة فى مقاطع ، متكاملة بإحكام فى الصور والأشكال ، ومستكملة فى القوس أو العقدة الموضوعة . وفى النهاية ، تبدو هذه القصائد مصنوعة ، وقد رفضت لهذا السبب .

وفى الشعر المعاصر ، أُعلى شأن المباشرة العفوية فى التعبير لصدقها وإخلاصها أو لطبيعتها ، ولأنها مثلت مفهوماً للفن كحركة أو الفن المتحول وليس الفن الكائن ، ولأنها كانت تبدو ديمقراطية . وحيث أن قصيدة النقد الجديد كانت مختزلة وساخرة فقد كانت أيضاً صعبة ، وتخاطب قراء من الصفوة يتمتعون بمؤهلات خاصة ، وكان إيجاد أسلوب عكسى بمثابة لفتة سياسية . وفضلاً عن ذلك ، أصبح الشعراء الأمريكيون لا يرتاحون إلى فكرة الفورم نفسها ، بسبب إدراكنا الحديث للنسبية والمنظورية والتعددية ، وتحول تجربتنا الذهنية السريعة ، وقد ميز هذا الإدراك أيضاً الفترة الحداثية . ولا يعكس ذلك ، من حيث الفورم ، أفضل من قصيدة « الأرض الخراب » وقصائد « الكانتو » لياوند . ولكن هذه القصائد كانت ، من حيث الفورم ، راديكالية فى زمانها ، بينما لا تبدو كذلك فى الوقت الحاضر .

ومع ذلك ، لا تنطبق هذه الأعتبارات على كل شعر ما بعد الحرب العالمية الثانية فى الولايات المتحدة . فقلما أخذ بها شعراء من أمثال ويلبور وبيشوب ويلاث وبلاى ورايت وميروين وجون هولاندر وكنيل . ولكن هذه الأعتبارات الشكلية تكمن فى قصائد اليوميات التى كتبها لوويل وبيريمان وكريلى وريتش وليفرتوف وقصائد « أفعل هذا أفعل ذلك » لفرانك أوهارا وقصائد جينسبرج المملاة على جهاز تسجيل أثناء ترحاله .

وقبل اختتام هذا السرد التاريخى الذى اعتمدت فى جانب كبير منه على كتاب « تاريخ الشعر الحداثى » ، لدافيد بيركينز ، لابد من الاعتذار عن قصور لا يتحمل وزره إلا مؤرخو الأدب الأمريكى أنفسهم ، بما فيهم دافيد بيركينز . وهو التجاهل المخزى لوجود كتاب وشعراء أمريكيين سود ، أو أفريقيين ، كما يفضلون تسمية أنفسهم ، مجيدين ، لهم أصواتهم الخاصة والمتميزة . ولكن هذه الخصوصية والتميز ، مهما بلغا من التطرف ، لا يمكن أن يجردا أصحاب هذه الأصوات الأصيلة من جنسيتهم الأمريكية وحقهم فى اعتبارهم إضافة إلى الأدب الأمريكى وإثراء له .

وبالرغم من أنى لم أتعرض للشعر الأمريكى الأسود فى هذه الدراسة تسليماً بهذا الواقع المادى ، فقد حرصت ، وهذا أضعف الإيمان ، على تقديم قصيدتين صغيرتين للشاعر أميرى بركة . وأعتذر مرة أخرى لأنى ترددت فى تقديم بعض قصائده الطويلة الهامة ، لحقيقة مرة أخرى ، وهى أننا ، برغم تشدقنا ليل نهار بالحداثية وما بعد الحداثية ، لا نزال نعيش فيما قبل الحداثية ، إذ لا يمكن نشر قصائد لشاعر مثل أميرى بركة فى مجلة عربية ، لأنه يستخدم لغة لا تخدش بل تنتهك الحياء « العربى » !

تعريف بالشعراء المترجمين

الين جنسبرج Allen Ginsberg (١٩٢٦ ــ) ولد فى باترسون ، نيوجرسى ، لأب عمل بالتدريس ومارس كتابة الشعر . تخرج فى جامعة كولومبيا ، وعلى أثر نشر مجموعته « عواء » فى ١٩٥٧ ، أصبح زعيماً روحياً للشباب فى أميركا . تتابعت مجموعاته ، قاديش (١٩٦١) سندويتشات الواقع (١٩٦٣) ، وأخبار الكوكب فى ١٩٦٨ .

روبرت لوويل Robert Lowell (١٩١٧ ــ ١٩٧٧) ، كان عضوا بالأسرة البوسطنية التى انحدر منها رئيس لجامعة هارفارد والشاعران **إيمى وجيمس راسل** . درس فى **هارفارد وكنيون** ، فازت مجموعته « قلعة اللورد ويرى » (١٩٤٦) بجائزة بوليتزر للشعر فى ١٩٤٧ . وأصدر بعد ذلك « طواحين الكافاناج » (١٩٥١) ، و« دراسات حياة (التى فازت بجائزة **الكتاب الوطنى**) فى ١٩٥٩ ، وكتاب ترجمات (محاكاة) ١٩٦١ أصدر ترجمة لمسرحية راسين « فيدرا » فى ١٩٦١ . صدرت له مجموعة شعرية باسم « من أجل موتى الاتحاد » ، ١٩٦٤ ، ومجموعة من مسرحياته « المجد القديم » فى ١٩٦٥ ، (مذكرات (١٩٦٩) ، « كتاب مذكرات مراجع » (١٩٧٠) . « من أجل ليزى وهارييت » (١٩٧٣) ، « تاريخ » ، « ١٩٧٣) و « الدولفين » ، (١٩٧٣) .

ريتشارد ويلبور Richard wilbur (١٩٢١ ــ ١٩٩٢) ، درس فى **امهرست وهارفارد** ، وعمل بالتدريس فى **هارفارد وولسلى** وحصل على منحة زمالة جوجنهايم ، وجائزة روما . وتشمل مجموعاته الشعرية « التغيرات الجميلة » (١٩٤٧ ، « الاحتفال » (١٩٥٠) « اشياء هذا العالم » ١٩٥٦) ، « قصائد ١٩٤٣ ــ ١٩٥٦ » (١٩٥٧) و « نصيحة إلى نبى » (١٩٦١) . وفى ١٩٥٧ حصل على جائزة بوليتزر وجائزة الكتاب الوطنى عن « اشياء هذا العالم » وقد اشتهر بترجمته لموليير « البخيل » (١٩٥٥) و « طرطوف » (١٩٦٣) . وفى ١٩٦٩ ، أصدر مجموعة من القصائد « امشى لأنام » . وقد عين خلال الثمانينيات فى منصب شاعر أميركا المتوج .

جون اشبرى John Ashbery (١٩٢٧ ــ) درس فى دير فيلد وهارفارد . عمل كناقد مقيم فى باريس

لمجلة « آرت نيوز » وبصحيفة « هيرالد تريبيون » ، نسخة باريس . أصدر عدة مجموعات شعرية من بينها « بعض الأشجار » ، « بعض الأشجار » (١٩٥٦) ، و« قسم ملعب التنس » (١٩٦٢) ، و(انهار وجبال (١٩٦٦) و « حلم الربيع المزدوج » (١٩٧٠) . و« صورة شخصية فى مرآة مقعرة » (١٩٧٥)

إمامو اميرى بركة Amiri Baraka ، (١٩٣٤ ــ) لعب دوراً أساسياً فى الصحوة الأدبية السوداء الجديدة . كاتب ومتحدث خصب ومنظم سياسى فعال ، انتمى فى الستينيات لمدرسة ما بعد البيت . أعلن استقلاله عن التأثيرات الثقافية البيضاء . واشتهر كناقد موسيقى ومؤرخ ثقافى وكاتب مقال . كان له تأثير عميق على الفنانين الشبان الذين ظهروا فى الستينيات . من أهم أعماله « مقدمة لمذكرة انتحار فى عشرين مجلداً » (١٩٦١) و« المحاضر الميت وقصائد أخرى » ١٩٦٤ ، و« مختارات من شعر اميرى بركة » (١٩٧٩) .

●

ألين جنيسبرج ALLEN GINSBERG

سوبرماركت فى كاليفورنيا

أية أفكار خطرت لى عنك الليلة ، والت ويتمان ،

لأنى مشيت فى الشوارع الجانبية تحت الأشجار بصداع وعيا بنفسى أتطلع إلى البدر المكتمل .

فى إعيائى الجائع ، وتسوقى للصور ، ذهبت إلى سوبر ماركت فاكهة النيون ، حالماً بقوائمك !

يالثمار الخوخ ، ويالاظلال المبتسرة ، الأسر بأكملها تتسوق فى الليل . ممرات السوبر ماركت تزخر بالآلاف ! الزوجات فى ممر الأفوكادو والأطفال فى ممر الطماطم ! وأنت ، جارسيا لوركا ، ماذا كنت تفعل عند البطيخ ؟

رأيتك ، والت ويتمان ، بلا أطفال ، وحيداً زدىّ الطلعة ، تتسكع بين اللحوم فى الثلاجة محدقاً فى صبيان البقالة . سمعتك تسأل كلاً منهم : من الذى قتل شرائح الخنزير ؟ ما هو سعر الموز ؟ هل أنت ملاكى ؟ .

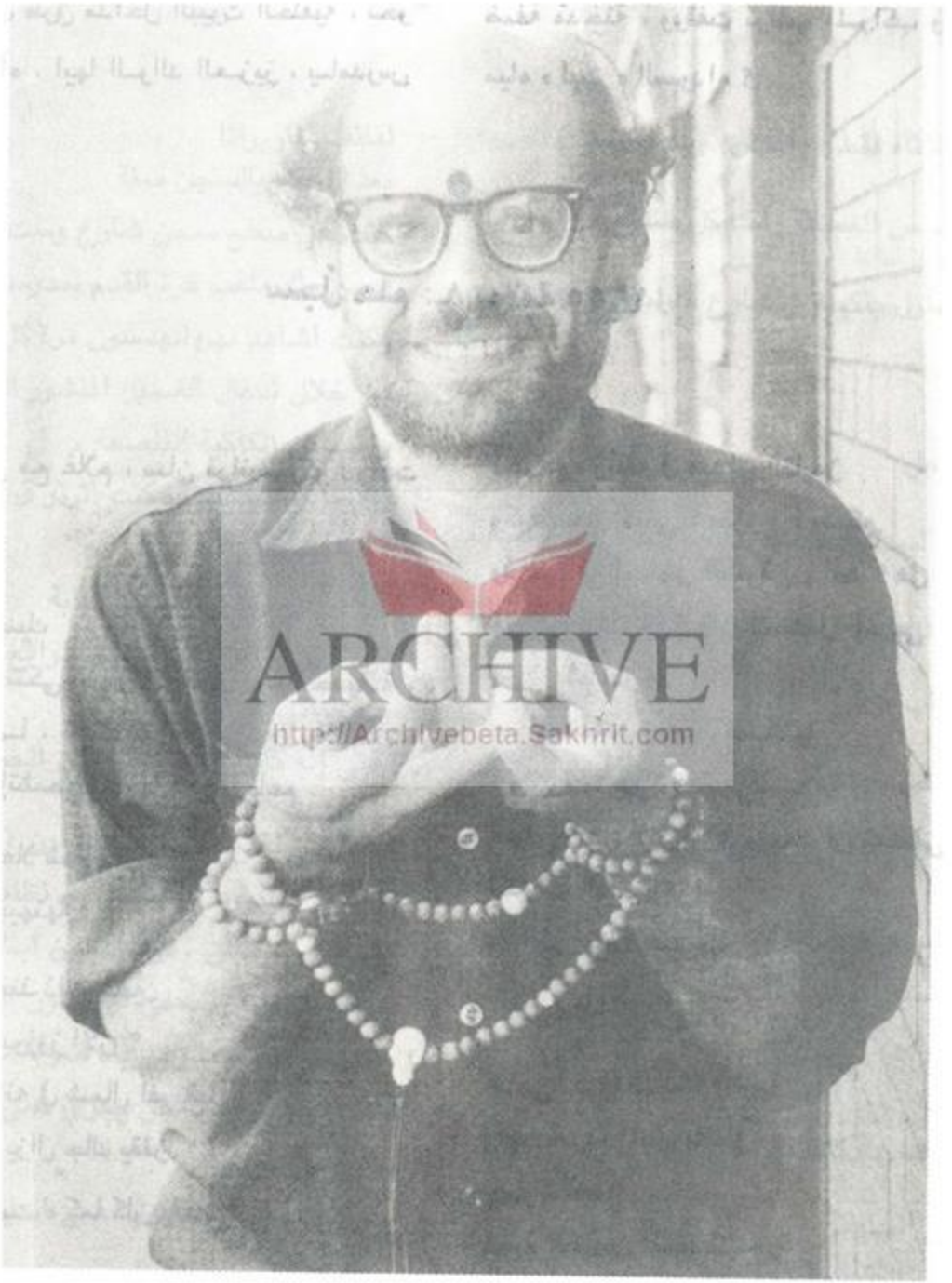
وهمت على وجهى داخل وخارج رصّات العلب البارعة مقتفياً أثرك ، يتعقبنى فى خيالى مخبر المحل .

خطونا فى الممرات المفتوحة معاً فى وهمنا المنعزل نتذوق الخرشوف ، ونأخذ كل اللذائذ المجمدة دون أن نمر على المحصلة .

إلى أين نسير ، والت ويتمان ؟ الأبواب تغلق بعد ساعة ، ونحو أى طريق تشير لحيتك الليلة ؟

(ألمس كتابك وأحلم بأوديساك فى السوبر ماركت وأشعر أنى أحمق)

هل سنمشى طوال الليل عبر الشوارع الثانية ، الأشجار تضيف الظل فوق الظل ، والأضواء تطفأ فى



جنسبرج

البيوت ، ونحن كلانا سنبقى وحيدين .

هل سنتجول حالمين بـأميركـا الحب المفقودة مـارين بالسيارات الزرقاء فى طرق مداخل البيوت الخلفية ، نحو كوخنا الصـامت ؟ آه ، أيها الـوالد العـزيز ، يـامدرس الشجاعة العجوز الوحيد ، ذا اللحية الرمادية ، أى أميركا عشت فيها عندما توقف شارون عن دفع معديّته وظهرت فى ضفة مُدخِنة ، ووقفت تراقب المـراكب وهى تختفى فوق مياه « ليث » السوداء ؟

●

سجلّ حلم : ٨ يونية ١٩٥٥

ليلة سكرى فى بيتى مع غلام ، سان فرانسسكو : رقدت نائماً :
ظلمة :
عدت إلى مدينة المكسيك
ورايت جوان بوروز تتكىء نحو الأمام فى مقعد حديقـة ، اليـدان فوق ركبتيهـا ، تفحصتنى ، بعينين رائقتين ، ورسمت ابتسامة ، إتشحح وجهها بجمال ناعم .

« التكيلا » والملح فعلا شيئاً غريباً
قبل الرصاصة فى جبهتها .

تحدثنا عن الحياة منذ ذلك الحين
حسناً ، ماذا تفعل بوروز الآن ؟
بيل فوق الأرض ، إنه فى شمال أفريقيا .
أوه ، وكيروواك ؟ لا يزال جاك يقفز
بنفس عبقرية « البيت » كما كان يفعل من قبل ،
الدفاتر ملأى ببوذا .

آمل أن يكون قد نجح ، وضحكت
هل لا يزال « هونك » فى العلبة ؟ لا
آخر مرة رأيته فى ميدان التايمز
وكيف حال كينى ؟ متزوج ، وسكير
وذهبى فى الساحل الشرقى ، أنت ؟ هل
من غراميات جديدة فى الساحل الغربى
ثم أدركتُ
أنها كانت حلماً ، فسألتها
جوان ، ما هو نوع معرفة
الموتى ؟ هل لا يزال فى وسعك أن تعشقى
معارفك الفانين ؟
ما الذى تتذكرينه عنا ؟
تلاشت

أمامى ــ فى اللحظة التالية
رايت قبرها المبلل بالمطر
يقيم شاهداً
تحت الغصن المعقد لشجرة

صغيرة فى الحشائش البرية
بحديقة مهجورة فى المكسيك .

روبرت لوويل ROBERT LOWELL

ذكريات شارع وست وليك

أدرس أيام الثلاثاء فقط ، وأعيش دودة ـ كتب
مرتدياً البيجاما من الغسالة راساً كل صباح ،
أستحوذ على منزل بأكمله فى شارع مارلبورو غير الشفوق
تماماً ببوسطن .
حيث حتى الرجل
الذى ينبش فى الوسخ فى صفائح قمامة الحوارى الخلفية ،
لديه طفلان ، وسيارة « واجـون » للشاطىء وزوجـة إنه
« جمهورى شاب » .
لى ابنة عمرها تسعة شهور
صغيرة بحيث يمكن أن تكون حفيدتى .
تشرق مثل الشمس فى رداء الرُضَّع البشروسى ـــ اللهيب .
هذه هى الخمسينيات الهادئة
وأنا أبلغ الأربعين : هل ينبغى أن أشعـر بالأسف عـلى
موسم بذارى ؟
كنت معارضاً للحرب كاثوليكياً متحمساً
وأعلنت موقفى الجنونى
مخطراً الولاية والرئيس ، ثم
جلست أنتظر الحكم فى حظيرة الثور
إلى جانب صبى زنجى تتخلل شعره
لفائف الماريوانا .
بعد الحكم بالسجن سنة
كنت على سطح سجن شارع وست ، فناء
قصير مثل ملعب كرة القدم بمدرستى
وكنت أشاهد نهر الهدسون مرة كل يوم
من خلال أدغال الغسيل المنشور السخامية
والمساكن الكاكية الناصعة ،
وبينما كنت أتمشى ، كنت أثرثر فى الميتافيزيقيا مع
«أبراموويكز» ،
إنه داعية سلم من وزن الذبابة
لون اليرقان ـــ الأصفر (فى الواقع لون سفعة الشمس)
وهو نباتى ،
حتى إنه كان يرتدى حذاء من الحبال ، ويفضل الفاكهة
الساقطة .
حاول أن يقنع «بيوف» و« براون » ،
قوَّادَىْ هوليوود ، بالتحول إلى نظامه الغذائى .
رجلان مشعران ، قويان ، من أبناء الضواحى
يرتديان حلتين بصفى أزرار لون الشوكولاتة
انتزعا سترتيهما وضرباه ضرباً مبرحا
كنت فى معزل عما كان يجرى حتى إنى لم أسمع
عن شهود يهوه
هل أنت رافض للحرب عـلى أساس دينى ؟ سـألت أحد
زملاء
السجن
أجاب ، لا ، أنا من شهود يهوه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علمنى فرش ملاءات أسرة المستشفى
واشار إلى ظهر قميصه « إلْتى شيرت »
المكتوب عليه « ليبك » قيصر شركة القتل ،
وراح يكوم المناشف فوق مشجب ،
أو يضيِّع الوقت فى زنزانته الصغيرة المعزولة الملأى
بأشياء محظورة على الرجل العادى :
راديو ترانزستور ، سراجة ، علمان أمريكيان

صغيران ربط أحداهما فى الآخر بنخلة عيد الفصح .
مترهل واصلع ، أجرى جراحة فى المخ ،
انفمس فى هدوء الحملان
حيث لم يعكر تركيزه على الكرسى الكهربائى
إعادة تقييم ممضة
معلقاً مثل واحة فى فضاء
علاقاته المفقودة ...

●

ريتشارد ويلبور RICHARD WILBUR

عالم بدون اشياء هو فراغ محسوس

نياق الروح الطوال
تتجه نحو صحاريها ، مارة بآخر الايكات صاخبة
بصيحة منشار الجرادة ، إلى كل عسل
الشمس
الجرداء . إنها بطيئة ، ذات كبرياء ،
وتتحرك فى خطو متكلف
نحو أرض الأفق المطلق ، صائدة فراغ
«تراهرن » المحسوس ، هناك حيث منزلق قنديل المخ
يعربد فى انعطافات هائلة .
آه عار فى العطش الثقات ،
وحوش روحى التى تتوق إلى أن تتعلم أن تشربْ
من سراب خالص ، تلك الجزر المزدهرة ملعونة
تتلألأ على حافة
الغياب ، الشذى ، والضياء ،
وكل السطوعات فى حاجة إلى أن تشكّل وتُحمل

فكّر فى أولئك القديسين المرسومين ، الذين توجهم
الأساتذة
الأوائل
بأطباق ساطعة ، بالية ذهبية البريق
أو حتى حلقات دائرية كالدوامة . إبعد ، آه إبعد
عن خدع الرمال الصقيلة ، عن الفرن الفارغ الطويل
حيث تحترق الشعل فى شعلات
عد إلى الأشجار المتناثرة
فى دفقات سطوع ، إلى جريان دورة هالة
أنهار الريف ، وتيجان سرخس التلال صنعت
ذهباً فى الشمس الغاربة ،
راقب بحكمة مشهد
انفجار الكواكب المزهر فوق الحظيرة
تغبش بريق الصباح فى بخار الوحوش ، واحة
الروح الصحيحة ، والضوء يتجسدان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قطعة متحفية

حراس الفن الرماديون الطيبون
يراقبون القاعات فى أحذية إسفنجية ،
وقائيون فى حيدة ، برغم أنهم
ربما يساورهم الشك فى « تولوز »
هنا يغفو واحد مستنداً إلى الحائط ،
متوسداً مقعداً جنائزياً .
راقصة « لديجا » تبروت
فوق حاجز مقعده .

أنظر كيف تدور الرشاقة هناك ،
ولكن الوصب جلى للعين .
أحب « ديجا » كليهما معاً
الجمال مرتبط بالطاقة .
إدجار ديجا » إشترى ذات يوم
لوحة رائعة لإلجريكو ،
سندها إلى الحائط قرب سريره
ليعلق عليها بنطلونه عندما ينام .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جون اشبرى JOHN ASHBERY

الخوف من الموت

ما الذى دهانى الآن
وهل الأمر ما آليت إليه ؟
ألا توجد هناك ولاية بدون خطوط الحدود
لما قبل وبعد ؟ النافذة مفتوحة اليوم
والهواء يتدفق إلى الداخل ونوتات البيانو
فى حواشيه ، كأنه يريد أن يقول « أنظر ، جون ،
لقد أحضرت هذه وهذه » ـــ أى
بضع مقطوعات لبيتهوفن ، وبعض لبرامز .
وبعض مختارات من نوتات بولانس .. نعم
إنه مجانى من جديد ، الهواء ، وعليه أن يواصل العودة
لأن هذا هو كل ما يستطيع أن يفعله .
أريد أن أبقى معه بسبب الخوف .
إنه يمنعنى من الصعود درجات معينة .
قارعاً على أبواب معينة ، الخوف من التقدم فى العمر
وحيداً ، ومن عدم وجود أحد فى نهاية مساء
الطريق فيما عدا نفسى أخرى .
مؤمناً بتحية جافة : « حسناً ، لقد مكثت طويلاً
لكننا الآن تجمعنا من جديد ، وهو الأهم » .
الهواء فى طريقى ، فى وسعك أن تقصّر هذا ،
لكن النسيم سقط ، والصمت هو الكلمة الأخيرة .

عندما وضُع المرء ثملا فى زورق بريد

جربت كل شىء ، البعض فقط كانوا خالدين وأحراراً .
فى مكان آخر ، كأننا نجلس فى مكان يتسلل
إليه ضوء الشمس ، شيئاً فشيئاً ،
ننتظر مجىء أحد ما تُتفوه كلماتٌ خشنة
بينما تصفِّر الشمس خضرة شجرة القيقب ....
إذن كان هذا هو كل مافى الأمر ، ولكن على نحو غامض
شعرت بنبضات نفس جديد فى الصفحات
التى كانت طوال الشتاء ، لها رائحة كتالوج قديم .
جُمَلٌ جديدة كانت تستهل . لكن الصيف
كان فى أوجه ، لم يتخط بعد نقطة المنتصف

لكنه ممتلىء وداكن بوعد ذلك الامتلاء ،
ذلك الوقت عندما لا يستطيع المرء أن يهيم بعيداً

وحتى الأقل انتباها يرتد صامتاً
ليراقب الشىء المهيأ للسقوط .

نظرة من زجاج توقفك
وتمضى فى خطوك مرتجفاً : هل لوحظت ؟

هل لاحظونى ، هذه المرة ، كما أنا ،
أو أرجئت مرة أخرى ؟ الأطفال

ما زالوا أمام ألعابهم ، السحب التى ترتفع ،
بنفاذ صبر سريع ، فى سماء العصر ، ثم تنقشع

بينما يأتى الشفق الرائق الكثيف .
فقط فى ذلك النفخ فى البوق

هناك ، للحظة ، أعتقدت
أن علاقة الحب العظيمة الرسمية كانت تبدأ ، متساوقة ،
ألوانها مركزة فى نظرة ، و« بالاد »
تواكب العالم بأسره ، الآن ، لكن بخفة

لا تزال بخفة ، لكن بسلطة واسعة وحنكة .
إنتشار تلك الندفات الرمادية الساقطة
إنها ذرات الشمس . لقد رقدْت فى الشمس
مدة أطول من أبى الهول . ولست الأحكم من ذلك .

تعال . وأعتقدت أن ظلاً سقط عبر الباب
ولكنها هى فقط أتت لتسأل مرة أخرى
إذا كنت سأذهب ، وألا أتعجل فى حالة مـا إذا كنت لن أذهب .

لمعان الليل يسود . قمر فى شحوب راهب نبدكسىَ
صعد إلى وسط السماء ، تربع ،
أخيراً انخرط فى مهنة الظلام .

وترتفع تنهدة من جميع الأشياء الصغيرة فوق الأرض ،
الكتب ، الأوراق ، ربطات الساق العتيقة ، وأزرار سترة النقابة
محفوظة فى علبة من الكرتون الأبيض فى مكان ما وجميع
صيغ قيعان المدن . مسطحة تحت الليل المسوَّى .
الصيف يطلب ويأخذ الشىء الكثير ،
لكن الليل ، المتحفظ ، الصموت ، يعطى أكثر مما يأخذ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أميرى بركة /لوروا جونز
AMIRI BARAKA, LE ROI JONES

طفْى

قُتل
بيد امراة بيضاء
سنة ١٩٦٤
نهض
ليصبح أول عضو بالكونجرس زنجى
من ميسورى .
لا نقول

إن كينونة الموت
شرط
اساسى
لهذا الشرف
ولكنها بالتأكيد تجعله
على ما هو عليه
اليوم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقدمة لمذكرة انتحار من عشرين مجلداً

إلى كيلى جونز من مواليد ١٦ مايو ١٩٥٩

مؤخراً ، تعودت على الطريقة
التى تنفتح بها الأرض وتبتلعنى
كلما خرجت لتمشية الكلب
وعندما أجرى لألحق بأوتوبيس ...
لقد بلغ الأمر هذا الحد .
والآن ، كل مرة أعد النجوم ،

وكل ليلة (نفس العدد) .
وعندما لا تأتى لكى نُعد
أعد الثقوب التى تخلقها
لا أحد يغنى بعد .
وأخيراً ليلة البارحة ، صعدت على أطراف أصابعى
إلى غرفة إبنتى وسمعتها

كانت وحدها على ركبتيها ، تختلس النظر إلى
يديها المتشابكتين .

١٩٥٧

تتحدث إلى أحد ما ، وعندما فتحت
الباب ، لم يكن هناك أحد ...

ثبت المراجع

AHistory of Modern Poetry
David Perkins

Modernism and After
Contemporary American Poetry
Donald Hall

J wanted to Write a Poem
William Carlos Williams

Self Portrait in A Convex Mirror
Poems by John Ashbery
Selected Poetry of amiri Baraka
The American Poetry Review
January / February 1992

Art Papers
January / February 1989

ـــ مدخل إلى الشعر الأسود الأمريكى
أحمد مرسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

ديريك والكوت

جرت العادة عند تقديم شاعر فاز بجائزة نوبل، سواء كان ذلك على أثر إعلان الجائزة، أو حتى بعد مرور أكثر من شهر على الحدث، كما هو الحال اليوم، أن يلتمس الكاتب مدخلاً لموضوعه باقتطاف بعض ما جاء في بيان الاكاديمية السويدية على سبيل تسويغ اختيار الفائز. وبطبيعة الحال، لست مطالباً في هذا الصدد بالدفاع عن اختيار الاكاديمية، ولكنى أعتقد أن رؤيتهم جديرة بالاهتمام، حتى ولو كان المرء يختلف معهم في تقويمهم لعمل كاتب أو شاعر، أياً كان. ولا أحسب أن هذا المقال هو المجال المناسب لإثارة أو مناقشة هذه القضية، ولاشك أن قائمة الفائزين بجائزة نوبل في الآداب، على مدى العقود الطويلة، تضم أسماء طواها النسيان، لأن الجائزة قد تلقى الضوء على عمل صاحبها لحين من الوقت، ولكنها لا تعطى هذا العمل قيمة، إذا كان يفتقر إليها في الأصل.

ولا جدال في أن الشاعر الفائز بجائزة هذا العام جدير بهذا التكريم الذى أتاه في الوقت المناسب، من حيث العمر، ٦٢ عاما، وحجم الانتاج، ١٠ مجموعات شعرية، من بينها عمل ملحمى ضخم، بالرغم من اعتراض الشاعر على هذا التصنيف، قصيدة «أوميروس»، ١٩٩٠، وحوالى ١٢ مسرحية منشورة، إلى جانب العديد من المسرحيات التي لم تنشر.

ذكر بيان الأكاديمية السويدية، من بين أشياء أخرى، أن الشاعر الكاريبي **ديريك والكوت** Derek Walcott يكرّم من أجل أسلوبه «**المنعّم والحسّاس**» ونوّه البيان برؤية والكوت التاريخية، نتاج التزام متعدد الثقافة. ومضى بيان الاكاديمية يقول: «**إن والكوت، في اعماله الأدبية: اختطّ مساراً لبيئته الثقافية الخاصة، ولكنه تحدّث، من خلال هذه الأعمال، إلى كل منا وإلينا جميعاً. وقد وجدت ثقافة جزر الهند الغربية فيه شاعرها العظيم**».

ويدرّس **والكوت** الأدب والكتابة الإبداعية بجامعة **بوسطن**، وهو يعيش في **بروكلامين**، بولاية **ماساتشوستس**، ولكنه ولد في جزيرة **سانت لوسيا**، من

جزر الهند الغربية بالبحر الكاريبي. وفى تعليقه على نبأ فوزه بالجائزة، قال والكوت: «**جميع اجناس العالم مُمثّلة فى الكاريبى، مما يعطى إمكانية هائلة كمثال للوحدة**».

ولكنه يستدرك قائلاً: «**قد ينمّ ذلك عن غرور ولكنى اعنى ما اقول**». وإلى جانب كتابة الشعر، كتب والكوت للمسرح، ومارس الصحافة، وعنى بفنّ التصوير منذ الصغر. وهو يقسّم وقته بين **الولايات المتحدة وترينيداد**، ولكنه، اينما كان، يستمد إيقاعات شعره الخاصة، ولغته، من الكاريبي وحده. وقد برع فى قدرته على مزج الكلاسيكيات، والفولكلور، والتاريخ، وفى الجمع بين اللهجة العامية، وبين اللغة الرفيعة.

وعن آخر أعمال الشاعر، «**أوميروس**»، ١٩٩٠، «Omeros»، وهو **قصيدة**، تمتدّ ٣٢٣ صفحة، قال ببان الاكاديمية أنها تغزل خيوطها العديدة فى كل. ويقول والكوت ان «أوميروس» التى تحمل شخصياتها الرئيسية أسماء مأخوذة من «إلياذة» و«أوديسا» هوميروس، كانت ترمى إلى التعبير عن تجربة سكان الكاريبى.

وحيث انى بدأت هذا التقديم للشاعر بنبأ فوزه بجائزة نوبل، الذى لم يعد نبأ على الاطلاق، على الأقل من حيث الإثارة الصحفية، إلاّ أنه للأسف، سواء سلمنا أو لم نسلّم بذلك، هو مفتاح الحديث عن شاعر يتابعه المعنيون بالشعر، وخاصة الذى يكتب منه بالانجليزية، باهتمام وإجلال شديدين منذ سنين طويلة، لمجرّد تفرد صوته بين الأصوات الشعرية الناطقة بهذه اللغة. ولما كانت أسماء الشعراء، حتى فى **الولايات المتحدة** التى أعيش فيها منذ قرابة ١٨ عاماً، ليست من بين أسماء النجوم والشخصيات العامة التى تجرى على لسان رجل الشارع وربات البيوت، وحتى قراء الصحف اليومية الجادة، فإن الحصول على جائزة قومية مرموقة، مثل **بوليتزر** أو جائزة دولية هامة وتاريخية، نوبل وحدها، أو التورّط فى جريمة ما، وحبّذا لو كانت أخلاقية، أو الوفاة، نتيجة لأسباب طبيعية أو لحادث، ربما كان هو السبب الوحيد الذى يضع اسم أى شاعر هام فى دائرة الضوء. وقد كان نصيب **ديريك والكوت**، من حصة الشهرة، التى قال **آندى وورهول** إن لكل إنسان الحق فيها، ما يزيد على الـ ١٥ دقيقة التى حدّدها **وورهول**.

فقد حصل **والكوت**، سنة ١٩٨١، على جائزة قدرها ٢٥٠٠٠٠ دولار من مؤسسة **جون د. وكاترين ت. مكارثر**، **بشيكاجو**، التى تُعطى «**لأصحاب المواهب غير العادية**».

وفى السنة نفسها، عاد اسمه إلى الظهور بصورة لفتت إليه الانتباه، وربما حفرت اسمه فى ذاكرة مئات الآلاف ممن لا يقرأون الشعر، فقد نقلت الصحف، الجادة والتابلويد معاً، قصة مثيرة عن طالبة بجامعة هارفارد، حيث كان **والكوت** يدرّس الشعر، اتهمت الشاعر بالتحرّش بها جنسياً، وانكر **والكوت** الاتهام. ولكن الجامعة، بعد إجراء تحقيق فى الاتهام، خلصت إلى أنه لا يستند إلى أساس، ووجهت خطاب توبيخ إلى جامعة بوسطن، التى كان ولايزال **والكوت** ينتمى إليها.

ويقول العارفون إن فوز **ديريك والكوت** بجائزة نوبل لم يكن له وقع الدهشة، فقد درج الناشرون والمحرّرون الثقافيون السويديون على ذكر إسمه على مدى سنوات كمرشّح أوّل للجائزة. وبالرغم من أن الاكاديمية تتمسّك بتقليد الإمساك عن الكشف عن أسماء المتسابقين، فقد ذكر المحررون الثقافيون أن قائمة المرشّحين تصدّرها كتاب من بينهم الروائى **ف. س. نيبول**، من مواليد **ترينيداد**،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والشاعر الايرلندى سيموس هينى، والشاعر البلجيكى، هيبوجو كلو، وهو يكتب الشعر والمسرحيات باللغة الفلمنكية.

وقد أكد الناقد الأدبى هارولد بلوم ،الاستاذ بجامعة ييل أن والكوت، بالتأكيد، يستحق الجائزة على أساس إنجازه الشعرى وكشخصية ممثلة من حيث شعر اللغة الإنجليزية الذى خرج من جزر الهند الغربية.

وتقول الروائية جاميكا كينكيد، من مواطنى انتيجوا، إن كتابة والكوت تقول لى: «إننى افيض بالحياة».

«إن تجربتنا التاريخية تصبح هذا الشىء الهام الذى لم أعرفه أبداً من قبل. لقد كنت أعتقد اننا مجرد جزء من نفاية الامبراطورية البريطانية حتى قرأت هذا الرجل وفكّرت: آه، نعم، هذا جزء منى. هذا هو نحن. إنه ليوم عظيم أن تكون من جزر الهند الغربية البريطانية».

ولد ديريك والكوت سنة ١٩٣٠، فى بلدة كاستريز Castries بجزيرة سانت لوسيا، وهى مستعمرة بريطانية سابقة فى جزر الأنتيل الصغرى، وواحدة مما يُعرف باسم جزر مهبّ الريح الأربع. ويقول والكوت، وأعماله مصداق على ذلك، إنه برغم أنه كان مسافراً دائماً، ومحظوظاً، لايزال مركز عواطفه وولائه ومشهد ذاكرته وخياله، سانت لوسيا، مسقط رأسه، إحدى جزر الكاريبي الشرقية. وبرغم ولائه لثقافة موطنه، توحى كتاباته فى سنواته المبكرة بأنه كان إلى حدّ ما غير منتم. فقد تربّى كمسيحى ميثودى - بروتستانتى - فى مجتمع كاثوليكي رومانى فى سواده الأعظم؛ وكان والده، الذى توفى، عندما لم يكد يبلغ عامه الأول رسّاماً هاوياً موهوباً، وكانت أمه، مُدرّسة، تملك مجموعة من الكلاسيكيات الإنجليزية، وقد شجّعت ابنها على القراءة. وكان نزوع والكوت، فى تلك المرحلة المبكرة، يتجه، فيما يبدو، نحو فنّ التصوير والرسم.

وقبل ان نتعرّف على تفاصيل نشأة الشاعر أملاً فى الكشف عن مصادر مكوّنات عالمه الشعرى المتفرّد، لابد من الإشارة إلى أنه لا يتواقر حتى الآن مرجع واحد يسجّل حياته، وخاصة سنوات التكوين الهامة، إلا الشاعر نفسه. وقد لاحظت من قراءة الترجمات الذاتية الموجزة، المبتسرة أيضاً، التى نُشرت مع نبأ الفوز بالجائزة، أن كتّابها اعتمدوا فى معظم الأحيان، على كلمات الشاعر نفسه.

ولهذا، سيكون مرجعى الأساسى، فيما يتعلق بالجانب البيوجرافى، وربما أيضاً فى تناول شعرية والكوت نفسها، وهى بالقطع فى حالته الخاصة، جزء لا يتجزأ من ثقافة الكاريبي وتاريخه الخاص، إثنياً وسياسياً وإيكولوجياً، هو الشاعر نفسه. ولحسن الحظ، أعتقد أنى أملك قدراً متواضعاً من المادة البيوجرافية التى كشف عنها والكوت فى حواراته الأدبية المتناثرة، ومن أهمها واكثرها خصباً حوار شغل ٣٠ صفحة من مجلة «ذى باريس ريفيو» The Paris Review، عدد شتاء ١٩٨٦. وقد أجرى الحوار إدوارد هيرش، فى منتصف يونية ١٩٨٥، فى سان لوسيا، على مدى ثلاثة أيام، حيث أقام فى كابينة ملاصقة لكابينة الشاعر على شاطىء المحيط.

يقول والكوت إن أسرته تتألف فى الواقع من أمه، وكانت أرملة، إذ توفى والده قبل أن يتجاوز عمره ٣١ عاماً. وكان له شقيق توأم وأخت، وعمتان. لكن أسرته المباشرة تألفت من الأم، والشقيق، والأخت. ويتذكر والكوت كيف كانت أمه تنشد الشعر فى أحيان كثيرة حول البيت. وكيف تفتحت عيناه على رسومات وقصائد أبيه، لوحات الألوان المائية المعلقة فى غرفة الاستقبال، وصفوف الكتب الرائعة، من بينها الكثير من مؤلفات ديكنز وسكوت والكتب الشعرية. كما كان فى البيت فونوجرافون قديم والعديد من الاسطوانات الكلاسيكية، مما كان يدلّ على اهتمام

الأسرة ـ كانت أمه مدرسة ـ بالفنون. وكانت الأسرة، التى انتمت إلى أقلية **ميثودية** فى جزيرة تغلب عليها الكاثوليكية الفرنسية، كانت تشعر بالحصار. ويصف **والكوت** الكاثوليكية المتزمتة التى أدخلها القساوسة الإقليميون الفرنسيون، فى **سانت لوسيا**، بأنها كانت متحيّزة **قروسطية**، أقرب ما تكون إلى الكاثوليكية المطاردة. وبطبيعة الحال، كان **الميثوديون** يتخذون موقف الدفاع عن وضعهم، ومن ثم فقد لجأوا إلى التماسك. ويقول **والكوت** إن من حسن حظه **كبروتستانتى** أنه كان يستطيع أن يطرح الأسئلة، وأن يشكك فى السلطة الواسعة. ولم يكن فى وسع أحد من جيله، وفى عمره، أن يتجاسر بالتشكك فى سلطة الكنيسة الكاملة المطلقة: **«وحتى عندما كنت فى الصف السادس، درجت أنا وزملائى فى المدرسة على الدخول فى مناقشات رائعة عن العقيدة الدينية. كان شيئاً حسناً. اعتقد انه ينبغى أن يكون الكتّاب الشبان منشقين على المذهب السائد ـ مهرطقين ـ».**

ولا يحتاج المرء إلى دليل يتلمّسه فى شعر **والكوت** ليدرك مدى تأثير الأم على تطوير قيمه الاخلاقية والإنسانية والجمالية أيضاً، وعلاقاته بالأرض والبحر والطبيعة بصورة عامة، التى تربّى فى أحضانها، رموز الكاريبي، والتى يمكن ترجمتها برمتها بكلمة واحدة: **الانتماء.**

«إن أمى، التى تبلغ الآن ـ (١٩٨٥) ـ تسعين عاماً تقريباً، لاتزال تتحدّث باستمرار عن أبى. وطوال حياتى، كنت أدرك حزنها لغيابه وفخرها القوى بسلوكه. لقد كان شاباً صغيراً عندما مات بالتهاب الخشّاء، وهو مرض يصيب الأذن. وكان الطب فى سانت لوسيا فى تلك الأيام بدائياً أو نزْرياً للغاية؛ أعرف انه كان ينبغى ان يذهب إلى باربادوس لإجراء العمليات. لا أتذكر الوفاة أو اى شيء من هذا القبيل، ولكنى كنت أشعر بوجوده بسبب اللوحات التى رسمها. لقد رسم بورتريه شخصياً بالألوان المائية في إطار بيضاوى مجاور لبورتريه أمى، لوحة زيتية جيدة للغاية رسمها فنان هاوٍ. وأتذكر انى وقعت ذات مرة على قماشة سوداء تصوّر مشهداً قمرياً من النوع المألوف كان قد رسمه عدة مرات لتستخدمه جماعة من الأفراد كانوا يقدمون كونسيرات وقراءات وما إلى ذلك. وهكذا كانت هذه الأشياء موجودة دائماً. وإذا كانت لم تجعلنى الآن طفلاً مكتئباً، ومرضياً، فقد اعطتنى، بالأحرى، نوعاً من الزخم وإحساساً قوياً بالاستمرارية. وقد شعرت ان ما أبتسر فيه، كان، إلى حدّ ما، امتداداً كنت اواصله».

وبينما لا يُخفى **والكوت** إدراكه المبكّر، عن وعى أو بدون وعى، بأنه، كان بصورة أو أخرى، استكمالاً لحلم «الأب»؛ ورحمة لفجيعة «الأم»، يحاول أن يتعامل مع آثار الأب، التى لا شك فى أنها لعبت دوراً أساسياً فى توجيهه إلى عالم الخلْق السرّى والسحْرى، بقدر ملحوظ من الموضوعية، التى لا يدعها مع ذلك أن تحطّ من شأن هذه **«الآثار» السحرية أو من قيمتها.**

إن قصائد ابيه، شعر غنائى كتب بلهجة امريكا الجنوبية. وبرغم انها كانت اشياء ساخرة صغيرة وذكية، فهو لا يستطيع ان يتذكر اية قصائد ذات طبيعة جادة. ولكن رسوماته كانت تشهد على حس مرهف باللون المائي. وقد اكتشف، فيما بعد، ان صديقه هارولد سيمونز، وهو فنان محترف، احترف الفن بفضل تشجيع والده. «وهكذا كانت هناك دائماً هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستمرارية فى علاقتى بالناس الذين عرفوه والناس الذين كانوا يفخرون كل الفخر بصداقته. كانت امى تقول لنا ذلك، وهذا هو ما كنت اشعر به».

ذكر والكوت فى قصيدته الاوتوبيوجرافية، التى شغلت كتاباً كاملاً، «حياة اخرى» أن فنانين لعبا دوراً حماسياً فى تطوره: معلمه هارولد سيمونز هارى فى القصيدة، وصديقه دانستان اومر، اسماه جريجورياس.

ويحكى والكوت «هارى علمنا. كان لديه الوان، وكان لديه موسيقى فى مرسمه، وكان بالتاكيد صديقاً مخلصاً لوالدى. عندما اكتشف اننا كنا نحب الرسم، دعا حوالى اربعة او خمسة منا لزيارة مرسمه والجلوس فى شرفته. وقدّم لنا الأدوات وطلب إلينا ان نرسم. الآن، قد يبدو ذلك شيئاً عادياً للغاية فى مدينة، فى مكان آخر، ولكنه فى بلد صغير جداً، وفقير مثل سانت لوسيا، كان شيئاً غير عاد . وقد شجعنا على أن ننفق امسيات السبت فى الرسم، واحاطنا بنماذج من تصويره. وكان مجرد السماح لنا بان نكون هناك، وسط كتبه وموسيقاه، وإشرافه وسكونه والتفانى الذى كانت تعنيه حياته فى هذا المرسم كان مثالاً رائعاً. لم يكن التاثير تقنياً تماماً: كيف ترسم سماء جيدة، وكيف تبلّ الورقة، وكيف تحيطها، وكيف ترسم بطريقة سليمة وتركّز على رسمك، وكل هذه الأشياء. لكن كانت هناك اشياء اخرى غير الرسم. وعلى الأغلب كان نموذج الرجل، كفنان محترف ، هو المثال. وبعد حين، ترك الأولاد الأصغر حكاية الرسم، ولم يبق غير دانستان اومر، وانا. وقد تعودّنا على الخروج والرسم معاً. واكتشفناه فى نفس الوقت».

وعن علاقته بالشعر يقول ديريك والكوت: «هناك اشياء يتجنّب الناس ذكرها فى الحوارات، لأن لها وقع التباهى او السنتمنتالية او الإغراق فى الاستبطان.

إننى لم افضل ابداً كتابة الشعر عن الصلاة وقد شببت على الإيمان بانه دعوة، دعوة دينية. إن ما وصفته فى «حياة اخرى» عن ـ الوجود فوق تلّ والشعور بنوع من التحلّل الذى حدث ـ هو تجربة متكررة فى الكاتب الأصغر سناً، لقد شعرت بطلاوة الشجن، بإحساسى بالفناء، او بالأحرى بالخلود، إحساسى بالامتنان لما تشعر بانه عطية ولجمال الأرض، جمال الحياة المحيطة بنا. وعندما يكون ذلك قوياً فى كاتب شاب، يمكن ان يجعلك تبكى. إنها مجرّد دموع صافية، وليست تكشيرة الألم او التمزّق، إنها مجرد انسياب ذلك الذى يحدث. والجسد يشعر انه يذوب فيما قد شاهده. وتستمر هذه التجربة فى الشاعر. ويمكن ان تُقمع على نحو ما، ولكننى اعتقد اننا نشعر طوال حياتنا بهذا الإحساس بالذوبان، بان «الأنا» غير هامة. إنها النشوة. وهى لا تحدث بهذا القدر عندما تتقدم فى العمر. هناك تلك الفقرة الرائعة، «Traherne»، عندما يتحدث عن رؤية الأطفال كجواهر متحركة حتى يتعلموا حيل العالم القذرة. إنها ليست باطنية إلى هذا الحد. وفى النهاية، إنها ما يقوله ييتس Yeats: «يا لها من طلاوة تتدفق داخل الصدر ان نضحك على كل شىء وأن يكون كل ما تقع عليه العين مباركاً». وهى شىء يوجد دائماً هناك. إنها بركة، وتحوّل. إنها امتنان، حقيقة. وكلما زاد ما يحتفظ الشاعر به منها، زادت اصالة طبيعته. لقد كنت اشعر دائماً بإحساسى بالامتنان. ولم اشعر ابداً بانى على قدم المساواة معها، من حيث كتابتى، ولكنى لم اشعر ابداً

اننى كنت دون ذلك على الإطلاق. ومن ثم، كنت اسجل لحظة معينة فى تلك الفقرة من «حياة اخرى».

ولكن كيف يكتب الشاعر الذى يساوى بين الشعر والصلاة؟

إن **والكوت**، مثل غيره من الفنانين والكتاب الآخرين، يمر قبل بداية عمله اليومى أو الّليلى، بمساحات فيما بين البداية والتحضير، وأياً كان قصر هذه المساحة، فهى تتسم بشىء من النذرية والتواضع، أقرب إلى الإحساس الطقسى. وهو يعتقد أن أىّ محاولة جادة لمحاولة عمل شىء هام، هى فعل طقسى. **«لكننى اعرف انه عندما تعتقد ان قصيدة قادمة، فعليك - بالرغم من ضوضاء الآلة الكاتبة، او المواصلات خارج النافذة، او اى شىء آخر - ان تركن إلى الاعتزال، تنسحب داخل نوع من الصمت الذى يفصلك عن كل ما يحيط بك. إن ما تمرّ به ليس فى الحقيقة هو تجديد لهويتّك ولكنه بالفعل تجديد «لغُفْليّتك» بحيث يصبح الشىء الموجود امامك اكثر اهمية منك».**

لقد تعلّم اللياقة والتفاهم من **الميثودية**. **فالبروتستانتى** مسؤول، دائماً أمام الربّ عن سلوكه الداخلى وليس أمام هيئة من الملائكة والقديسين. وقد حاول. أن يعبّر عن هذا الاعتقاد فى بعض القصائد المبكرة. وهو يعتقد أن هناك ايضاً حساً قوياً بالنجارة فى البروتستانتية، فى صنع الأشياء ببساطة وبطريقة انتفاعية. وهو يفكّر فى نفسه على نحو ما يفعل النجار الذى يصنع البراويز، ببساطة وجوده. **«إننى اكتب كثيراً فى قالب الرباعيات او كتبت كثيراً، واشعر ان هناك شيئاً ما فى ذلك وهو شىء عادي تماماً، بدون اية باطنية. إننى احاول ان اتخلص من الباطنية، بقدر الإمكان. ولذلك اجد نفسى اريد ان اكتب رباعيات مقفاة مصقولة ببساطة للغاية، مضغوطة للغاية، واضحة للغاية ومتحدية للغاية. واى شكل آخر يبدو زخرفياً. ومن ثم نستطيع ان نقول إن الصنعة طقْسية بقدر طقْسية نجّار يضع مسحاجه على جنب، ويقيس مقاطعه الشعرية وينسقها كلاً فى مكانه».**

وبرغم أنه دخل عالم الخلق عبر مرسم فنان تشكيلى، ربما مدفوعاً برغبة غامضة وبريئة فى استكمال حوار مع أبيه استخدمت فيه لغة الخطوط والألوان والظلّ والضوء، الميراث الذى خلفه الأب، كان **والكوت** يشعر دائماً أن شيئاً من العقل، شيئاً من الإملاء المسبق، شيئاً من نقد الشىء قبل أن يُصنع، كان يتدخل فى قدرته على رسم لوحة. وبرغم استمراره فى الرسم بالألوان المائية والتصوير الزيتى، الذى يعتقد **انه قطع فيهما شوطاً معقولاً**، قنع بأن يكون رسّام الوان مائية جيداً بدرجة معتدلة، ولكنه لم يقنع بأن يكون شاعراً جيداً بدرجة معقولة، **«هذا شىء مختلف تماماً».**

وكما شعر **والكوت** برغبة فى دراسة الرسم، وفن التصوير بصورة عامة، فى سنّ مبكرة، فقد نُشرت له قصيدة لأول مرة فى سن الرابعة عشرة. وتتحدّث قصيدة **«صوت سانت لوسيا»** عن التعلم عن الربّ من خلال الطبيعة، وليس من خلال الكنيسة. وكانت القصيدة، كما يصفها الشاعر **«ملْتونية»**، قدّمت الطبيعة كوسيلة للمعرفة. وقد نشرت نفس الصحيفة بعد ظهور القصيدة رسالة يرد فيها قسّ إنجليزى - شعراً - بأن ما تقوله القصيدة هو زندقة، وأن المكان المناسب لإيجاد الرب هو الكنيسة.

وكأى شاعر فى طور التكوين، تأثر **والكوت** فى البداية بكتابة شعراء من أمثال **ستيفن سبندر وديلان توماس.**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكان فى تلك السنوات غزير الإنتاج، يكتب يومياً. وعندما شعر أن لديه عدداً كافياً من القصائد التى كان يرضى عنها، أراد أن يراها مطبوعة فى كتاب، فاختار ٢٥ قصيدة منها. وذهب إلى أمه وقال لها إنه يريد أن ينشر مجموعة شعرية، وإن طبع الكتاب سيكلفه حوالى مائة دولار.

وكانت الأم مجرّد مدرسّة، وحائكة ملابس. وقد شعرت الأم بالغضب لأنها كانت تريد أن تطبع الكتاب. وقد تمكنت، بطريقة ما، من تدبير المبلغ. فسافر إلى ترينداد حيث طبع أول كتبه الشعرية ـ ٢٥ قصيدة ـ الذى استطاع أن يسترد تكلفته من بيعه للأصدقاء.

وفى سن التاسعة عشرة، وصف والكوت نفسه بأنه شاعر يفيض حيوية، وتيّاه يهيم فى عشق اللغة الانجليزية. وكان يعتقد أنه يمثل امتداداً شرعياً «لذُريّة» الفحول مارلو، وميلتون.

«إننى انحدر من مكان يحبّ الفخامة؟ يحبّ اللفتات الضخمة، لا يكبحه الزخرف، إنه مجتمع خطابى؛ مجتمع اداء فيزيقى، مجتمع اسلوب. وان اكبر إنجاز للأسلوب هو الخطابة، كما فى الحديث والأداء. إنه ليس مجتمعاً متواضعاً. والمؤدى فى الكاريبى ينبغى ان يؤدى بالزخرف الصحيح. ومؤدى الكاليبسو معادل لمصارع ثيران فى الحلبة. ينبغى ان ياتى بجديد. وهو يستطيع ان يكتب اروع قطع الكاليبسو، ولكنه إذا كان يريد ان يقدمها، فعليه ان يقدّمها بطريقة ممتازة، وينبغى ان يدهش الجمهور باى تكنيك لديه. فالتواضع ليس ممكناً فى الأداء فى الكاريبي، وهذا شىء رائع. ان تكون عملاقاً وتبدى لفتات ضخمة افضل من ان تكون متواضعاً وتقدّم نفسك فى استحياء. حتى لو كان المنبر خاصاً، فهو منبر. الصوت يرتفع فى قصيدة، إنها خطاب، حتى لو كانت خطاباً إلى الذات. واعظم خطاب هو فى الخطابة. وقد نشات فى مكان إذا تعلمت فيه الشعر، ترددة فى صياح. الأولاد يجارون به، ويؤدّونه ويكتبونه ويتباهون به. وإذا اردت ان تقرّب ذلك الرعد او قوة الحديث تلك، لا يمكن ان تفعل ذلك بصوت متواضع خافت تغمغم به بسىء لشخص آخر. لقد انحدرت من هذا المجتمع ذى اللفتة الضخمة. والأدب شبيه بذلك، اعنى ان الأدب المسرحى شبيه بذلك، سواء كان يونانياً او غير ذلك. إن عنصر الإنشاد فى الشعر هو العنصر الذى اتمنى الاّ افقده لأنه جزء جوهرى من الصوت الذى يطلب إليه ان يؤدّى. إذا كان لدينا شعراء، نطلب إليهم فى الحقيقة ان يقراوا قصيدة. امّا التضمين بصفة عامة فهو، «غمغم لى قصيدة». وانا لا انتمى إلى هذه الفئة».

إن من يقرأ اعمال والكوت يدرك من الوهلة الأولى انه شاعر مهموم بتاريخ الجزيرة التى نشأ فيها، وعلاقة هذا التاريخ، الذى بدأ بجلب الرقيق من أفريقيا لفلاحة الأرض وخدمة السيد المستعمر، بالإنسان الذى خرج من هذه التجربة اللا إنسانية اكثر تمسكاً بالارض والبحر والسماء والطبيعة، الأشياء الوحيدة التى كانت ولاتزال تحاوره ويحاورها بلا استعلاء. وقد شعر منذ طفولته أن مهمته الوحيدة أن يعبّر بوضوح، لا عن تجربته، بل عما كان يراه حوله.

«وفى نفس الوقت كنت ادرك ان الناس الفقراء المحيطين بى لم يكونوا ذوى طلعات جميلة بالمعنى الرومانسى للناس الحيويين الذين يُرسمون او يُكتب عنهم. لقد عشت، ورايتهم ورايت اشياء لا احتاج إلى الانتقال بعيداً لأراها. وشعرت ان هذا هو ما اريد ان اكتب عنه. وهذه هى الوظيفة التى شعرت انها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهمتى، حتى لو بدا ذلك تبجحاً لقد قالها بيتس. وقالها جويس. ومن المدهش ان يقول جويس إنه يريد ان يكتب من اجل بنى جنسه، ويعنى الايرلنديين. قد تعتقد ان جويس لابد كان له ذهن اوسع واكثر عالمية، لكن جويس واصل الإصرار على إقليميته في نفس الوقت الذى كان يمتلك فيه اكثر العقول عالمية منذ شكسبير. إن ما يمكننا كشعراء ان نفعله، من حيث صدقنا هو ببساطة ان تكتب فى إطار المحيط المباشر لما لا يتجاوز عشرين ميلاً حقيقة».

ويرفض والكوت أن يعامل كشاعر ينضوى تحت راية تقاليد الشعر الإنجليزي، ويصر على أنه، بصورة أساسية ومطلقة، كاتب كاريبي. ويقول ان اللغة الإنجليزية ليست ملكية أحد. انها ملكية الخيال، وهى ملكية اللغة نفسها. وينفى أنه شعر بأى كابح فى محاولته أن يكتب بجودة أعظم الشعراء الانجليز. وليس الأمر انه يحاول أن يكون إنجليزياً. فهو شاعر كاريبي، على نحو واضح. وهو يتوق إلى صحبة شعراء كاريبيين أفضل. ولكنه يشعر بالوحشة، ربما لأن الكاريبي يميل إلى الموسيقى أكثر منه إلى الشعر. فالواضح أن شعر الكاريبي وموهبته وعبقريته فى موسيقاه. ويعتقد والكوت أن تجربة العالم الجديد بأسره يشارك فيها ماركيز، كما يشارك فيها بورخيس ولايزال يشارك فيها كتاب أمريكيون.

والكوت والمسرح

ولا غرابة إذن أن ينجذب شاعر بهذا الوعى بخصوصية المكان والزمان إلى الكتابة للمسرح. ويعترف والكوت بأن كتابة المسرحيات، بالنسبة له، كانت أكثر إثارة من كتابة القصائد لأنها فن جماعى، فالناس يلتقون ويحاولون إيجاد أشياء. وقد حاول بعد حصوله على زمالة للذهاب إلى أمريكا فى ١٩٥٨، ان ينشىء محترف تمثيل على غرار «استوديو الممثلين» فى نيويورك: «مكان حيث يستطيع الممثلون الكاريبيون، بدون الانتماء إلى اية فرقة مسرحية، أن يلتقوا ويحاولوا معرفة اشياء بسيطة مثل كيف نتحدّث كانفسنا بدون ان نكون متاثرين او غير متماسكين، كيف نتعامل مع اللهجة بنفس الاحترام الذى نتعامل به مع شكسبير او تشيكوف، وما هى سيكلوجيتنا الداخلية كافراد، فى شعب، كجزء من شعب».

وفى ١٩٥٩ انشأ محترف المسرح فى ترينداد. كانت السنوات الأولى للتجربة صعبة للغاية، لأن الهدف لم يكن واضحاً، والإقبال على المحترف كان ضعيفاً. «لم نكن نعرف ما الذى كنا نفعله: كنا نكتفى بارتجال واستكشاف ومحاولة اشياء. وكنت مصمماً على الا انتج عملاً حتى اعتقد ان لدينا نوعاً ما من الفرق المسرحية. ولم يكن فى نيتى ان أنشىء فرقة. وكل ما كنت اريد ان افعله فى ذلك الوقت ان اجعل الممثلين ياتون ويبداون العمل معاً. وقد استغرق ذلك وقتاً طويلاً. ولكننا فى نهاية الأمر قدمنا مسرحية، وكانت لدى فرقة مسرحية رائعة استمرت حوالى ١٧ عاماً. كما بدات تُشرك الراقصين والراقصات وبعض الممثلين العظام. واتذكر ان تيرى هاندز جاء ذات مرة (هو الآن احد المديرين بمسرح شكسبير الملكى) للاشتراك فى «جوكر اشبيليه»، التى اقترحت مارجريت، زوجتى حينئذ، ان نقدسها. قال تيرى لى، «ديريك، إنك تفعل ما حاول بريخت ان يفعله». وقد اثلج صدرى ذلك لأنى عرفت ماذا كان يعنى. فقد تحققت فكرة بريخت عن

مشاركة الجمهور، فكرة استخدام حلقة ملاكمة كمسرح، او المسرح كحلبة. ولكن بعد عدة سنوات من الانهيار والتشاحن والعودة إلى العمل معاً، بليت التجربة في النهاية بشتى انواع الأسباب. وبرغم انى لا ازال استخدم ممثلين من الفرقة منفردين، لم اعد اديـر الفرقة. لكن ١٧ سنة زمن طويل لإدارة فرقة مسرحية».

ويؤمن ديريك والكوت أن الدولة مسؤولة عن رعاية الفنانين. فالمواطن الذى يدفع الضرائب لا يريد ترفاً فقط، ولكنه يريد أيضاً المتعة، ويريد الفن. ويشكو الشاعر والكاتب المسرحى من أن الطبقة المتوسطة فى الكاريبى، مجتمع أنيق، فاسد، وأنانى، ولا مبال، ومكتفٍ ذاتياً. وهو يستمتع بماديته. ولا يقدم إلاّ القليل من الكلام المعسول لكتابه وفنانيه. وهو واقع يعرفه كل فنان. وهناك من يقول ذلك ثم يدير ظهره، ويقول ليذهب كل شيء إلى الجحيم مدى الحياة. لكنه، كما يقول، لم يفعل ذلك، ولا يعتقد أنه يستطيع أن يفعله. ويعتقد والكوت أن هذا الوضع هو نتيجة طبيعية لتراث «الهواية» الذى خلفته الامبراطورية البريطانية فى الكاريبى؛ حيث لا يزال الفن يعتبر عملاً للهواة. وقد ارتبط هذا الاتجاه بأسوأ جوانب الاتجاه التجارى البورجوازى، سواء كانت بورجوازية فرنسية، أو دانمركية، أو بريطانية، أو أسبانية.

«وأستطيع القول، بدون اية مرارة، إن كلّ ما حصلت عليه، سواء بالكسب او غير ذلك، كان من امريكا وليس من الكاريبى».

ولابد لشاعر، مثل ديريك والكوت، يعنى فى شعره بالبحث عن الذات، فى تاريخ امته وصولاً إلى أصوله الأفريقية، أن يكون له رأى فيما يُعرف فى الوقت الحاضر «بالتمحور الإفريقى»، أو بصورة أدق علاقة الكاتب الكاريبى بأفريقيا.

يقول ديريك والكوت: «إن من واجب كل ابن ان يصبح رجله الخاص. الابناء يفصلون انفسهم عن الاب. والكاريبي يرفض فى اغلب الأحيان ان يقطع هذا الحبل السرى ليواجه هذا الوضع. لذلك يستغل عدد كبير من الناس فكرة أفريقيا نتيجة لنوع الكبرياء الخاطىء والنوع الخاطىء للمثالية البطولية. وقد حاولت ان ابيّن، لقاء ثمن فادح وكثير من الانتقاد، ان هناك خطراً كبيراً فى السنتمنتالية التاريخية. ونحن اكثر ما نكون عرضة لهذا بسبب المعاناة والعبودية. وهناك إحساس بتجاوز الجزء الخاص بالعبودية والتوجه راساً من جديد إلى نوع العظمة الشبيهة بعدن، صيد الأسود، وما إلى ذلك. بينما ادعو إلى أن نتفهم حقيقة العبودية، إذا كنت قادراً على ذلك، بدون مرارة، لأن المرارة ستؤدى إلى مصيبة التفكير من حيث. الانتقام. ويستند قدر كبير من فتور الشعور الكاريبى إلى هذا التجهم التاريخى. وهو يقوم على اساس الإحساس بـ «انظر ماذا فعلت بى؟». وهذا السؤال صبيانى، حقا. كما ان السؤال «انظر ماذا فعلت بك؟ هو سؤال خاطىء ايضاً. فكر فى اللا شرعية فى الكاريبى. إن قلة من الناس فقط الذين يستطيعون الادعاء بمعرفة اسلافهم بالطريقة السلالية. وكل الوضع فى الكاريبى هو وضع لا شرعى. وإذا اعترفنا انه من البداية لا عار فى هذا السفاح التاريخى، لأمكننا أذن ان نكون رجالاً. ولكن إذا استمررنا فى ان نقطب ونقول: «انظر ماذا فعل صاحب العبد؟ وهلم جرّا، فلن ننضج ابداً. وبينما نجلس نمسح الأرض او نكتب قصائد وروايات كئيبة تمجّد ماضياً لا وجود له،

يتجاوزنا الزمن. نحن نستمر فى مزاج واحد، وهو المزاج الذى يسود معظم الكتابة الكاريبية: ذلك النوع من فرْك جرح قديم وحكّه وليس ذلك لأن المرء يريد ان ينسى، على العكس، إنك تقبله بقدر ما يقبل اى شخص جرحاً باعتباره جزءاً من جسده. ولكن لا يعنى ذلك أن تمرّضه طوال حياتك».

ولا يخفى والكوت وقوعه فى غرام الولايات المتحدة، وقد كتب قصيدة بعنوان «إننى أقع فى غرام امريكا». فما هى مشاعره عن الحياة فى الولايات المتحدة. وهل يعتقد أنه «تأمرك»؟. أولاً، ينفى الشاعر أنه تعرّض لعملية غسيل مخ. فهو إذا كان يحب أمريكا، فهو يفعل ذلك بمحض إرادته. ولا يعتقد أن الجوائز والمكافآت التى حصل عليها قد أغوته. فأمريكا كانت سخية سخاء شديداً معه ـ وليس ذلك بالمعنى الخيرى الحرفى. فقد كسب هذا السخاء بعمله. ولكنها قدمت له كثيراً من المساعدات. والشىء الحقيقى الذى يُعتدّ به هو ما إذا كان هذا السطر عن الوقوع فى غرام أمريكا صادقاً. وتوضيحاً لذلك، يقول الشاعر إن هذه الفكرة مرّت بخاطره لأنه كان يسافر فى «باص» من مكان إلى آخر، فى رحلة طويلة لاستكشاف المشهد الطبيعى الأمريكى.

«إذا وقعت فى غرام مشهد مكان، فالشىء التالى الذى يأتى هو الناس، اليس كذلك؟ إن الأمريكى العادى ليس مثل المواطن الرومانى او البريطانى العادى. فالأمريكى العادى لا يعتقد ان العالم ينتمى إليه. والأمريكيون ليس لديهم مخططات امبريالية! إننى استشعر فيهم دعة ومجاملة. وهم لديهم مُثل. وقد سافرت فى اماكن كثيرة عبر امريكا واشاهد اشياء فى امريكا لا ازال اؤمن بها، واحبها حباً جماً».

وبالرغم أنه سمى بوسطن «مدينة منفاى»، فهو يعترف أنه لا يشعر بالنفى فى أمريكا، شعور شاعر آخر مثل جوزيف برودسكى. فهو ليس منفياً حقيقة، ففى إمكانه أن يعود إلى وطنه، ومعه ما يكفى من النقود، ليجدد نفسه بالبحر والسماء ، وأى شىء آخر.

عن شعر ديريك والكوت

يقول جيمس اتلاس James Atlas فى مقال تقويمى بمناسبة فوز الشاعر بجائزة نوبل.. إنه فى الوقت الذى أخذ فيه الشعر يعربد فى حريته، موزعاً سطوراً غير موزونة وغير مقفاة عبر الصفحة، تلاحظ العين للوهلة الأولى الخواص الشكلانية لعمل ديريك والكوت. وإذا فتحت «القصائد المجمعة»، لوجدت نفسك فى حضور كاتب لا يمثل الشعر الانجليزى له عبء ثقيل الوطأة يمكن أن يُهمل، مثل الماضى الاستعمارى لسانت لوسيا موطن ديريك والكوت، ولكنه تقليد نابض بالحياة، يمكن أن ينهب وتعاد صياغته فى لهجته المعاصرة الخاصة. القصائد ذات المقاطع الزوجية والرباعية تتجلى فى انتظام رصين، محمّلة بأصداء من شكسبير وكيتس وت. س. إليوت وو. هـ اودن. ويقول والكوت فى «اوميروس»، الأوديسا الحديثة ذات النفس الملحمى: «الفن هو نوستالجيا التاريخ». وقد لخص والكوت سيرته الشخصية بطريقة سارة، فى رباعية جرت على لسان إحدى شخصياته:

انا مجرّد زنجى احمر يعشق البحر،
تلقّيت تعليماً استعمارياً جيداً،
إننى اجمع فى داخلى دماء هولندية، وزنجية، وإنجليزية
وانا إما نكرة، او اننى أمّة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويعقب برودسكى، صديقه الشاعر الروسى الأصل، والحائز أيضاً على جائزة نوبل، إن والكوت بالفعل أمة متعددة اللغات: «كان فى وسع والكوت ان يقول إنه يحمل فى داخله دماء يونانية ولاتينية وإيطالية والمانية واسبانية وروسية وفرنسية: بسبب هوميروس، ولوكريتيوس وأوفيد ودانتى وريلكة وماشادو ولوركا ونيرودا وأخماتوفا وماندستام وباسترناك وبودلير وفاليرى، وأبوللينير». ان عبقريته، فى جزء منها، هى تنوعه والتجائه إلى ما يسميه برودسكى «بابل جينيّة» «a Genetic Babel»، ولكن مهما اتسع نطاق تنوع مصادر إلهامه، وتأثراته أيضاً، تبقى لغته إنجليزية مثالية. وقد استوعب، اكثر من أى شاعر آخر من جيله، العقيدة الشعرية الإنجليزية،استوعبها وتمثلها داخلياً.

ويقول الشاعر الايرلندى سيموس هينى Seamus Heaney، إن والكوت يمتلك اللغة الانجليزية على نحو اكثر عمقاً ورنيناً من معظم الشعراء الإنجليز أنفسهم.

وهو يستطيع، كما يلاحظ جيمس اتلاس، فى بعض الأحيان، ان يبدو مقلداً لشعراء من أمثال ييتس Yeats وروبرت لوويل Lowell، إلى درجة الاقتباس، وبصفة خاصة فى أعماله المبكرة. ولكن والكوت فى أحسن حالاته، لا يحمل مجموع أعماله الشعرية إلا القليل من الخبث، يحقق رصانة مستديمة، ورحابة منعشة. ويقول الشاعر جيمس ديكى عنه أيضاً: انه رجل مغموس فى الكلمات، إنه لا يهابها، ولكنه يشعر بالإثارة والثقة من جراء قدرته على توظيفها. وشعر والكوت مصداق لمقولة ت. س. إليوت عن الطريقة التى يتطور بها التقليد الشعرى، عبر تعديل أعمال الفن «بواسطة العمل الفنى الجديد (الجديد حقيقة) من بينها».

أوميرس Omeros

فى أواخر سنة ١٩٩٠، أو منذ حوالى عامين تقريباً، اجتاح ديريك والكوت، بهذا العمل الشعرى العملاق، الأوساط الأدبية الأمريكية، على المستويين الشعبى والأكاديمى، اجتياح العواصف الكاريبية «الحميدة»، إذا كانت هناك عواصف حميدة، على الإطلاق.

تقع القصيدة ـ الكتاب فى ٣٢٥ صفحة، وقد استعار والكوت اسماء شخصياته الرئيسية: اخيل وهكتور وهيلين وغيرهم، من «إلياذة» واوديسا هوميروس او اوميروس. ويكتسب قدر كبير من الأحداث، التى تقع فى الكاريبى وفى امريكا الشمالية وافريقيا واوروبا على مدى عصور عديدة، تكتسب رنينها من إشاراتها إلى أحداث فى هاتين الملحمتين. وقد اختار والكوت الاسم اليونانى لهوميروس عنواناً لقصيدته، ولكنه اعترض على وصف النقاد لها بأنها ملحمة.

«انا لا اعتبرها ملحمة. وهى بالتاكيد ليست ملحمة من حيث التصميم الملحمى. فاين المعارك؟ هناك عدد قليل، فيما اعتقد. لكن «الملحمة» تجعل الناس يفكرون فى الحروب الكبرى والمحاربين العظام. وليس هذا هو هوميروس الذى كنت افكر فيه؛ لقد كنت افكر فى هوميروس شاعر البحار السبعة».

وقصيدة «أوميروس» بالنسبة له تحية، القصد منها التعبير عن تجربة الشعب الكاريبى برمتها.

وقد استغرقت كتابة القصيدة سبع سنوات. ويروى الشاعر كيف بدأ التفكير فيها: «كنت فى سانت لوسيا، وكان المطر، فيما اذكر، يسقط بغزارة. وكان صديق

عزيز قد توفى. ممثل، وكنت افكر فى ذلك. وقد بدات هذه القصيدة بشخصية فيلوكتيتس، الرجل ذى الجرح، وحيداً على الشاطىء: فيلوكتيتس من الأسطورة اليونانية وتيمون اثينا ايضاً». ويروى هوميروس، كما تحكى مسرحية لسوفوكليس أن فيلوكتيتس هجره على جزيرة رفاقه اليونانين، وهم فى طريقهم إلى حرب طرواده بعد أن لدغه ثعبان، وتركوه بجرح لا يندمل ينتن انيناً عالياً ينفّر اى إنسان من الاقتراب منه.

لكن الآلهة قررت أن الحرب لا يمكن أن تُكسب بدونه، واضطر الرجال الذين تخلوا عنه إلى العودة والتوسل إليه، بغض النظر عن جرحه، ان يذهب إلى طروادة. والقضية الأخلاقية التى تثيرها هذه الأسطورة تخلع حدة على بعض المواجهات فى قصيدة «اوميروس».

ويقول والكوت: «إن القصيدة لها بداية بسيطة، ولكنها سرعان ما تأخذ فى النمو وتصبح فى النهاية، مثل عمل جدارى، بكل أشكال المساحات التى تُملأ بالحركة».

ويعتقد والكوت أنه استفاد من خبرته السابقة فى كتابة سيناريوهات أفلام سينمائية، الإحساس بالقطع والإيقاع البصرى للأفلام، فى بناء القصيدة، حتى إنه يتمنى أن يحول أجزاء من قصتها إلى فيلم، مؤكداً أنه كان يفكر فى إنتاج الفيلم أثناء كتابة القصيدة. كما كان يفكر فى شعراء وكتاب آخرين، هوميروس ودانتى وكيبلينج وجوزيف كونراد وإرنست همنجواى.

«لقد تعلمت الكثير بكتابة هذه القصيدة. ولم ادرك مدى عظمة النثر الذى استوعبته فى جهازى الشعرى العصبى. وعندما بدات اكتب فى ابيات سداسية التفعيلات وفى ستانزات، تجلت البنية فى معمار افضل ما فى نثر نهاية القرن الماضى، عند كونراد وكيبلينج. ويجد المرء فيهما براعة الفقرة، التى تحافظ ذهنياً على الإيقاع.

لذا، كانت الصلابة التى كنت اشعر بها هى صلابة النثر. لقد اردت الإحساس بالنثر العظيم، بدلاً من السطر الشعرى القوى».

ولا يخفى والكوت إعجابه بهمنجواى، لأنه هو الكاتب الوحيد الذى يجعلك ترى الكاريبى على حقيقته، وتشعر به، وتشمه.

«لا أحد كتب عن الكاريبى افضل منه. وعندما كنت اكتب هذا الكتاب ـ القصيدة ـ يمكنك ان تقول إننى كنت افكر فى فنانين كاريبيين عظيمين: همنجواى، وهوميروس».

وبرغم إصراره على أن قصيدة «اوميروس» ليست ملحمة، وأنه ليس بشاعر ملاحم. «إنها كتاب للناس، وليس احجية للأكاديميين. لقد شعرت كما لو كنت اتعلم أن اقرأ هوميروس عندما كنت اكتبها». برغم هذا الإصرار الذى لا غموض فيه، فقد أغرت القصيدة، التى طرزها الشاعر بأسماء شخصيات يونانية ورموز الأساطير اليونانية، أغرت ناقدة أكاديمية متخصصة فى الحضارة اليونانية، بقراءتها من المنظور الأكاديمى، الذى حذر منه الشاعر. ولكنى أعتقد، برغم هذا التحذير، أن الناقدة استطاعت أن تنفذ إلى أعماق القصيدة معتمدة على حساسية شعرية مرهفة ومعرفة متعمقة برموز القصيدة، على المستويين الكلاسيكى والمعاصر.

تقول مارى ليفكوديز: إن ديريك والكوت، فى نهاية قصيدته «الملحمية» (اوميروس)، يقطع سرده المتدفق فجاة ويسال نفسه عما إذا كان لم «يقرأ واعاد الكتابة حتى اصبح الأدب مذنباً مثل التاريخ».

«متى يمكن أن تسقط الصوارى
من عينى، متى يمكن أن لا أسمع حرب طروادة
من لعنة صيادين.
متى يمكن أن يتوقف،
الصدى فى الحلق، مصراً، «أوميروس»،
متى يمكن أن أدخل ذلك الضوء متجاوزاً الاستعارة؟

وهذه المناجاة هى تحدٍ مؤثّر ومناسب لا للشاعر وحده، ولكن للقارىء أيضاً. وتتساءل لماذا نحن فى الحاضر مهمومين دائماً بالماضى، ليس ماضينا فقط، ولكن ماضى الناس الآخرين والشعوب الأخرى. ونحن نتعلم الإجابة، مثل **أوديسيوس هوميروس**، بمصاحبة الشاعر فى رحلة مثيرة ومزعجة **«لنرى مدن كثير من الرجال ونتعرف على عقولهم»**.

وتعتقد الناقدة، عن حق، أن شخصية الشاعر **هوميروس**، وليس أبطال قصائده، هى مصدر إلهام **ديريك والكوت** الرئيسى. وتحكى الأسطورة القديمة أن **هوميروس** انحدر من أسرة متواضعة، وعاش حياة شاقة وموحشة. وقد ولد ابناً غير شرعى لفتاة يونانية كانت تعيش فى سمرنا (أزمير الحديثة)، وعندما كان شاباً سافر حول البحر المتوسط. ثم فقد بصره، واضطر إلى التسوّل، لكسب قوت يومه، بإنشاد شعره. وكان فى أحيان قليلة يعامل برفق، ولكنه كان فى معظم الأحيان يطرد من المدن التى كان يزورها، لأنه كان غريباً، ولما كان يُنظر إليه كعالة، أُطلق عليه اسم «هوميروس»، أى الرهينة. وأخيراً، تُوفى فى جزيرة «أيوس» الايجية، بلا صديق، ووحيداً، وعاجزاً عن حلّ لغز بسيط طرحه عليه صبية الصيادين.

إن **هوميروس** الشعبى هذا، وليس شاعر البلاط المنعم الذى يعتقد البعض أنه كان **هوميروس**، هو الذى ألهم قصيدة **والكوت** الملحمية وهو الذى يسجل الأحداث الماضية التى تقرر حيوات الناس الذين يصفهم - بما فيها حياة **والكوت** نفسه، وفى النهاية، حياتنا جميعاً. **وهوميروس** هذا شخصية متلونة، عليم بصورة غير محدودة ولكنه مراوغ، يتخذ أشكالاً متغيّرة على الدوام. وإنه «أوميروس» (اسمه باليونانية الحديثة)، وهو أيضاً رجل **«البحار السبعة»** الضرير العجوز.

وبعد حين، يظهر كبحار متشرد فاقد البصر ممسكاً بمسودة بنية اللون، ليُلقى به قسّ متزمت من فوق سلالم كنيسة فى لندن. إنه صوت البحر، (وينسلو) هوميروس، والشاعر الرومانى فيرجيل Virgil الذى يقود الراوى (كما قاد ذات مرة دانتى Dante عبر الجحيم فى ملحمة دانتى نفسه، «الكوميديا»). وتأتى سلطة أوميروس من فضول وتعاطف اكتسبهما من العزلة والمعاناة، وهذه المعرفة الوجدانية المؤلمة هى تراثه الأساسى إلى شخصيات الملحمة، ومن خلالهم إلى كل من يقرأ عن حياتهم.

فى **الإلياذة والأوذيسا**، احتاج هوميروس إلى ذكر ما حدث فقط قبل عودة **أوديسيوس** من **طروادة**، ولكن الآن ينبغى أن يفكر الشاعر فى عالم أقدم وأوسع، ذى حروب جديدة، وقارات جديدة. وإن كانت شخصياته الرئيسية شخوصاً **انتيلية**.. بأسماء **هوميرية**، يلتقى المرء هنا أيضاً بأباطرة **رومان**، وغزاة **اسبان**، إلى جانب **هرمان ملفيل وجيمس جويس**. ويتنقل عقله من **جزر الأنتيل** الآن إلى **حوض البحر المتوسط** فى العصور الغابرة إلى الامبراطورية البريطانية فى أوجها، إلى **امريكا** الجديدة فى حرب **الهنود**، إلى **بوسطن ولندن** فى الأسبوع الماضى أو العام الماضى، إلى افريقيا غرقى فى أعماق ذاكرة أطفالها المنفيين، إلى حد انهم لا يتذكرونها، إلاّ بمأساة

مروّعة. إنه، كما يقول **والكوت**، «**عالم ذو وجهين**»، و«**الفن نوستالجيا التاريخ**».

ولكن «**ملحمته الجديدة**»، ونعتذر للشاعر بالنيابة عن **مارى ليفكويتز**، لا تحكى قصة بقدر ما تفسر مشاعر وتأملات بعض سكان سانت لوسيا فى جزر مهب الريح، فى الماضى والحاضر، أو فى فترات متقطعة، مثل ديريك والكوت نفسه. وكثير من شخصيات القصيدة تحمل أسماء **هوميرية**، ولكن علاقاتها بنظرائها فى «**الاليـاذة**» و«**الأوذيسّا**» ضعيفة، وسريعة الزوال عن عمد.

إن **هيلين** جميلة مثل سميتها القديمة ولكن وجهها لا يطلق ألف سفينة أو يجلب الدمار لمدينتها. **واخيل ـ او اشيل** ـ الرجل الرئيسى، ابن عبد افريقى، قوى وشجاع مثل **اخيل هوميروس**، ولكن بدلاً من **باتركيوس**، يعطيه الشاعر كرفيق **فيلوكتيت** الأعرج، الذى يعانى، مثل نظيره فى القصة القديمة، من جرح لا يندمل، والذى يشهد شفاؤه بنهاية الحرب. ولكن **فيلوكتيت**، على عكس سميّه اليونانى، يعيش بين الرجال متحملاً جرحه. كما أن أخيل لا يعكس استياءه على أصدقائه، ولا يقتل **هكتور**، حتى بسبب **هيلين**. ويموت **هكتور** نتيجة لاندفاعه الأهوج، ولكن القصيدة لا تنتهى بجنازته، ولكن بالوجود المتصل للباقين على قيد الحياة الذين يتعلمون أن يعيشوا بذكرياتهم.

وعندما يلتقى الراوى، فى نهاية القصيدة تقريباً، **بأوميروس**، يشكو لأنه لم يعد يستطيع ان يستخدم الآلهة التى سيطرت على أحداث «**الاليـاذة**» و«**الأوذيسّا**». وينصحه **أوميروس**: «**لتنس الآلهة. واقرا البقية**»، ولكن **والكوت** يضع بدلاً منها قوى أكثر انعداماً للرحمة، واستحالة للتنبؤ بأفعالها من آلهة الأوليمب: «**وهذه القوى هى الطبيعة، البحر، وتغيرات الطقس العنيفة، والسحالى، والإيجوانات، ونباتات الأدغال التى تغرق المشهد الطبيعى بالحطام والفوضى**».

وإذا كانت الآلهة قد جلبت النظام إلى عالم **هوميروس**، **تلاحظ** الناقدة ومؤرخة الحضارة اليونانية، أن **أوديسيوس**، فى ملحمة **والكوت**. ينبغى أن يعود إلى وطن تغيرت طبيعته على مر السنين، حتى إلى درجة أننا لا نعود نستطيع أن نتعرف عليه. ومع ذلك فإن هذه الاشارات إلى العالم القديم، وإن كانت ربما تبدو موجزة وغير أساسية، تشكل الأساس لقصيدة «**اوميروس**». وهى تخلع البطولة على شخصياته ومواقفه الجديدة، و«**هى توحى بأن تجاربها الخاصة فيما يتعلق باماكن وازمنة حديثة معينة، هى ايضاً ابدية وعالمية**».

وإذا كان **والكوت** يرفض وصف قصيدته بالملحمة لأنها تخلو من قعقعة المعارك، وصليل السيوف، فهى برغم ذلك مثيرة، ومؤثرة، ومشوّقة.

وتختتم البروفسور **مارى ليفكويتز**، دراستها الذكية والممتعة للقصيدة بقولها: إن «**ملحمة ديريك والكوت هى مُذكر هام، وفى الوقت المناسب، بان الماضى ليس ملكاً لأولئك الذين خلقوه، فهو دائماً يعنينا جميعاً، اياً كنا واينما وُلدنا**».

ARCHIVE

أوميـــــــــروس

«الجزء الثالث من الكتاب السابع»

قلت «رأيتك فى لندن ، تتشمّس على درجات
سان مارتنْ ـ إنْ ـ ذا ـ فيلدزْ ، مُسودّتُك البالية
مضمومة إلى صدرك اللاهث .
الطوابير بمحطة الباص

ابتسمتَ لزيّك البحّارى الأخرق ، ورفصك راعى
الأبرشية حتى تهاديت ساقطاً
إلى نهر التيمز الصيفى»
«ذلك لأنى غير متمدّن . إنهم لا يعرفون عمرى .

حتى البلابل نسيت أسماءها .
الماعز ينحدر ، منكّس الرأس ، وهذه الصخور
كمسرح عارٍ من التراجيديا . الكمير الإليجى
هو كاميرا ، هل تدرك مغزاى ، المتشردّ
هو بطل كتابى .»
قلت «لم أقرأه على الإطلاق .»
من أوله إلى آخره .»
إنّ رفْع

الحاجبين المقوّسين شلّنى مثل درع الميدوزا ،
واعترتنى برودة فى اللحظة التى قلت ذلك .
«تلك الآلهة ذات علامات الوصل ،
مثل منتجى هوليوود .»

سمعت فمى يغمغم مثل ثلج يؤجج صدرى

«الآلهة وأنصاف الآلهة لا تفيدنا كثيراً»

«لتنس الآلهة» دمدم أو ميروس ، «واقرأ البقية .»

ثم كان الصمت الذى يعرفه أىّ مؤلف مجروح ،
الذى قطعته صرخة طائر الفرقاط ،
بينما حملق كلانا فى المياه الفاصلة الزرقاء ،
وفى هذا الخليج ، غمغمت ، لقد كنت أسمع دائماً
صوتك فى هذا البحر ، أيها المعلم كانت نفس
أغنية كاهن الصحراء ، وعندما كنت صبياً

كان صوتك عريضاً مثل خليج ، وبينما كنت
أسير عبر جبهة الأمواج المتكسّرة المجعدة ،
كانت كلمة هوميروس تعنى الفرحة ،
الفرحة فى المعركة ، فى العمل ، فى الموت ،
ثم السلام المعدود

لبركات الأمواج المتكسرة ،
ارتفع فى أشجار الأرز ،
فى الـ laurier-cannelles ،
صفحات الأشجار المخشخشة .
أيها المعلم ، لقد كنت أَحْدثَ قرائك جميعاً .

«هل أنت مستعد ؟»

أو مأتُ برأسى . وهبطنا مسار الماعز ،
إلى الخليج . . . . بشاطئه الهلالى ،
وصرخ الماعز العجوز ، واثباً ، من وراء ظهره :

«من الذى أعطاك إسمى الصحيح فى حديث
الجزء القديم ؟»

«فتاة»

وهبطنا فى صمت

«فتاة يونانية ؟»

«من أيضاً ؟»

« من أية مدينة ؟ هل تعرف ؟»

«لا لقد نسيت»

«طيبة ؟ أثينا ؟»

«أيوه . يمكن أن تكون أثينا ،»

قلت ، متعثراً . «ما فائدة ذلك الآن ؟»

أوقف هذا الماعز العجوز فى مساره . والتفت :

«ما الفائدة ؟»

ربما لا يعنى ذلك شيئاً لك ، ولكن بالنسبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفتـاة ... هذا شيء جميل للغاية .
إن صورتها تتجلّى من ضجيج كل معركة
إن رائحة فتاة أجمل من رائحة كتاب .
إننى اتذكر رائحة

هيلين . الشمس فوق جسدها .
أقراص الضوء فى عينى .
كانت سنوات الحرب العشر تلك لا شيء ،
حجة لملحمة .
هل فعلتها ، كما تعرف ، فعلتها مراراً ؟
عندئذ ، رفع رأسه فجأة

فى أفق ذى بسمة حزينة مثل بسمته .

رأيت فى خطه الفارغ حبا كان مفقوداً .
قلت كذباً «دائما» . قال :
«هل مازالوا يخوضون الحروب .؟»

رأيت مطراً قادماً يغيمّ حدقتيه
أجبت ،«ليس نزاعاً على الجمال . أو على حبّ فتاة»
الحبّ جميل ، لكن حبّ ناسك

أعظم » . قلت «نعم . ولهذا أسير وراءك .
إسمك فى زهرية حلقها البيضاء التى
أُرسلت لى لأبحث عنك»

«حسن إن رائحة فتاة أفضل من مكتبات العالم»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هامش

* استخدم الشاعر كلمة chumbling فى وصف الخليج . وهذه الكلمة لا وجود لها فى القواميس المتوفرة لدى ، ومنها قـاموس «webster» ، ورجعت إلى أصدقاء امريكيين فلم يتعرفوا على الكلمة .

المترجم

أحمد عبد المعطى حجازى

فرنسا

الـــشعر المعاصر

من حسن الحظ أن يكون عدد من هؤلاء الشعراء الذين اخترت لهم أصدقاء ومعارف . هذه العلاقة الشخصية هى التى شجعتنى على مواجهة الصعوبات الفنية التى لابد أن يواجهها مترجم هاو مثلى ، وخاصة فى لغة كاللغة الفرنسية غنية بالإيماءات والالتفاتات التى تستمدها من تاريخ طويل حافل بالاستعمال المثقف البالغ الرهافة والأناقة ، وهذا ما يكسب العبارة دلالات متعددة لا تأتى من المعجم والنحو فحسب ، بل تأتى أيضا مما نسميه الحال أو المقام . أى من الاعتبارات المتداخلة التى تفرضها الأطراف المؤثرة فى تشكيل العبارة ، فللموضوع ظاهر وباطن ، والمتكلم يقول شيئا ويخفى أشياء ، ولكل مخاطب نوع من التصريح ونوع من التلميح .

هذه المشكلة إن كان خطرها يسيرا فى النثر فخطرها فى الشعر غير يسير ، وخاصة فى الشعر المعاصر الذى لا يقنع بمجرد استعمال اللغة استعمالا شخصيا ، بل يسعى لخلق لغة جديدة مفارقة يتجشم فيها الخروج أحيانا كثيرة على دلالات المعجم وقوانين التركيب . وربما قفز قفزات تعتمد على ما فى ذاكرة القارىء أكثر مما تعتمد على النص المكتوب . وربما قطع العبارة اكتفاء ببلاغة الصمت فإذا كان المنطق ، نثريا أو شعريا ، هو أهم أداة للمترجم ، لأننا لا نترجم المفردات بل نترجم العلاقات والتصورات ، فالشاعر المعاصر يعتبر المنطق عدوه اللدود الذى لا يألو جهدا فى محاولة تدميره . وإذا كانت عداوة الشاعر المعاصر للمنطق تقف حائلا بينه وبين جمهوره المباشر من أبناء لغته وثقافته ، فهى من باب أولى تقف حائلا بينه وبين المترجم الأجنبى ، خاصة إذا كان هاويا مثلى لا يقصر جهده على الترجمة ولا يكتسب من ذلك قدرة خاصة تيسر له التغلب على ما فيها من عقبات .

●

لكنى استعنت بسلاحين ربما افتقر إليهما معظم المترجمين المحترفين . فالعبارة الشعرية ليست غريبة

علىّ ، بل هى لغتى الأولى . وأنا أتحدث عن العبارة الشعرية بمعنى ألسنى لا بمعنى لسانى ؛ أى بما أصبح لها فى هذا العصر الحديث من خصائص وسمات تتشابه فى كل اللغات ، وتجعل القصيدة الحديثة فى مختلف الثقافات لغة مشتركة مستقلة بنفسها عن اللغة التى كتبت فيها ، فالقصيدة الحديثة فى اللغة الفرنسية مثلا أقرب إلى القصيدة الحديثة فى الإسبانية أو حتى اليابانية منها إلى القصيدة الفرنسية الكلاسيكية . وفى ظنى أن ترجمة القصيدة العربية إلى الإنجليزية أو الفرنسية أسهل من ترجمتها إلى النثر العربى ؛ لأن الخصائص الشعرية ، أى العناصر المجازية التى تجعل الشعر شعرا فى أية لغة ، أصبحت أرجح من الخصائص اللغوية التى تشخص اللغة وتميزها عن اللغات الأخرى .

الشعر المعاصر فى كل اللغات يعتمد على المجاز أو على الاستعارة التى ينظر فيها الشاعر إلى ثقافة القارىء وعلاقات الكلام أكثر مما ينظر إلى اللغة وما تشير إليه . وكلما اقترب الشعر المعاصر من الخصائص الشعرية وابتعد عن القوانين اللغوية قويت أواصر القربى بين شعر اللغات المختلفة ، وضعفت العلاقة بين الشعر المعاصر والشعر القديم . وهذا تطور عام تلتقى فيه كل الآداب والفنون . فالرواية المعاصرة والمسرح المعاصر ، والنقد ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة ، والموسيقى واحدة أو متشابهة فى العالم كله ؛ لأن الآداب والفنون المعاصرة تتواصل وتتزاوج بقدر ما تبتعد عن أنسابها المحلية وأصولها القومية ؛ ولأن خصائص الشكل أصبحت لدى الكاتب والفنان المعاصرين أرجح من خصائص الموضوع . وهذا هو السلاح الأول الذى استعنت به ، فكل شعراء العالم يتكلمون لغة واحدة كما نجد فى لغة الصم والبكم ، ولغة الموسيقى ، ولغة الباليه ، أما السلاح الآخر فهو ما يربطنى بالشعر الفرنسى خاصة ، وببعض أعلامه من علاقة شخصية .

●

لقد عشت فى باريس خمسة عشر عاما متواصلة ، اشتغلت خلالها بتدريس الشعر العربى فى الجامعات الفرنسية ، وكانت صفتى كشاعر عربى هى التى أغرت الفرنسيين بترشيحى للعمل فى الجامعة . ومن هذا السبيل نشأت بينى وبين عدد من شعرائهم المعاصرين علاقات عديدة أثمرت صورا من التعارف والتبادل ظلت تتواتر حتى بعد عودتى النهائية إلى الوطن .

ولقد تشرفت بمعرفة خمسة من هؤلاء الشعراء العشرة الذين ترجمت لهم ضمن هذه المختارات معرفة شخصية ، وهم **جمال الدين بن الشيخ** ، **وجان جروجان** ، **وميشيل روجى** . **وأوجين جيفيك** ، **وبرنار نويل** . لكن هذه العلاقة الشخصية ليست هى الدافع الأول لتقديمهم بالطبع ، وإنما العكس هو الصحيح أقصد أن القيمة الموضوعية لهؤلاء الشعراء ذوى الأسماء اللامعة هى التى وضعتهم فى طريقى أو وضعتنى فى طريقهم .

ثلاثة من هؤلاء الخمسة على الأقل ، وهم **جروجان** **وجيفيك** ، **وروجى** يعدون اليوم من أكبر الشعراء الفرنسيين لا يشاركهم مكانتهم هذه إلا **إيف بونفوا** . وبعد هؤلاء الثلاثة اثنان آخران هما **برنار نويل وابن الشيخ** اللذان ينتميان إلى جيل أحدث يتقدم تقدما حثيثا ليحتل مكانه فى الصفوف الأولى .

وإذا كنت قد ترجمت لخمسة آخرين لا أعرفهم معرفة شخصية ، فأنا لم أتمكن لأسباب عملية فرضها الوقت والمساحة من أن أترجم لعدد آخر ممن تربطنى

بهم صداقة وثيقة مثل **اوج لابروس** ، **وبيير اوستير** ، **وجان كلارانس لامبير** . غير انى مطمئن إلى أن الشعراء العشرة الذين ترجمت من شعرهم فى هذه المختارات المحدودة يمثلون أهم الاتجاهات والأصوات فى الشعر الفرنسى المعاصر .

المهم أن علاقتى الخاصة شخصية كانت أو غير شخصية بالشعراء الفرنسيين كانت عاملا مساعدا لى فى الترجمة التى لم تخل من صعوبات ألجأتنى أحيانا إلى الاستعانة ببعض من أثق بمعرفتهم للفرنسية لأراجع معهم ما كنت أقوم بترجمته ، ومنهم فرنسيون* لم تكن حيرتهم أمام بعض النصوص أقل من حيرتى !

●

بعد وفاة **بول فاليرى** ١٨٧١ — ١٩٤٥ ، **وتريستان تزارا** ١٨٩٦ — ١٩٦٣ ، **واندريه بروتون** ١٨٩٦ — ١٩٦٧ ، **وبول ايلوار** ١٨٩٥ — ١٩٥٢ انتهى عصر المدارس الشعرية الكبرى التى ازدهرت فى النصف الأول من هذا القرن ، بداية من **الرمزية إلى الدادائية إلى السوريالية ، إلى الواقعية الاشتراكية** ، ودخل الشعر الفرنسى فى مرحلة **ما بعد الحداثة** التى تحررت من الانتماءات الفلسفية والتحديدات المذهبية التى كانت تفرض نفسها على التجربة الشعرية ، وتحيل فن الشاعر إلى مراجع فى الفكر والحياة يعتمد عليها فى اكتساب مكانته وقيمته .

هذا النزوع للخروج من أسر التقسيم والتحديد ، من أجل اكتشاف الماضى دون موقف مسبق ، والعثور على الصوت الخاص بجهد فردى لا يصادره أى التزام ، واعتبار التراث الأوربى خاصة والإنسانى عامة ملكاً للشاعر يأخذ منه ويترك بحرية كاملة — هذا النزوع الذى ساد فى هذا النصف الأخير من هذا القرن كان له من يمثلونه فى شعر النصف الأول ، كالشاعر **سان جون بيرس** ١٨٨٧ — ١٩٧٥ الذى لم يكن ينتمى إلى مذهب بالذات ، بل كان ينتمى إلى المعرفة الإنسانية الحديثة بكل جوانبها ، فهو مفكر ، مؤرخ ، مغرم بالموسيقى والعمارة ، والجيولوجيا ، والطبيعة ، وعلم الأجناس البشرية. هذا التكوين الشامل المتوازن هو ما نجده قبل ذلك عند **بول فاليرى** ، وهو ما سنجده بعد ذلك عند **إيف بونفوا** الذى ولد عام ١٩٢٣ ، ويعد الآن أكبر شاعر فرنسى حى ، وقد تأثر بالسورياليين فى شبابه ، كما تأثر أيضا **ببول فاليرى** ، وربما كان تأثره بفاليرى أكثر .

لقد أخذ عنه اشتغاله بالرياضيات والفلسفة إلى جانب اشتغاله بالأدب والكتابة ، والأقرب إلى الصواب أن نقول أن هذه اهتمامات مشتركة لم يتعمد **إيف بونفوا** أن يتتلمذ فيها على شاعر بالذات ، وإن دل اهتمامه الخاص بفاليرى على أنه متأثر به .

بدأ **إيف بونفوا** سوريالياً كما أشرت ، لكنه هجر السوريالية التى كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة فى الخمسينيات ليكتب شعرا فلسفيا لا يتحدث فيه عن جمال متعال كما كان يفعل **ستيفان مالارميه** مثلا ، بل يتحدث فيه عن جمال متحقق ، فالقضية الجوهرية التى تشغل **إيف بونفوا** هى العلاقة المقطوعة بين الإنسان والعالم فى الحضارة المعاصرة . هذه العلاقة ينبغى فى رأيه

---

* أشكر السيد ريشار جاكون عضو البعثة الثقافية الفرنسية فى القاهرة الذى راجع معى ترجمتى لقصيدة جمال الدين بن الشيخ ، والسيد كريستوف استرابا روتورنيل الذى زودنى بعدد من المختارات وبمعلومات عن بعض الشعراء لم تكن متوفرة لدى

أن تعود . ينبغى إذن للكلمة التى عبث بها السورياليون وابتذلها الواقعيون أن تعود محملة بالحكمة والمعنى ، أى أن تجمع القصيدة بين الصورة الملموسة والدلالة التى لابد أن تكون صعبة مركبة لكنها دائما موجودة .

وحول إيف بونفوا ، أو بالأحرى معه ، ظهر فى الستينيات تجمع من الشعراء لا ينتظمون فى إطار مذهبى محدد ، وإن بدأوا جميعا سورياليين ، ثم خرجوا من السوريالية ليحاول كل منهم أن يصل بطريقته إلى ما كان يريد إيف بونفوا أن يصل إليه . من هؤلاء الشعراء **اندريه دو بوشيه** المولود عام ١٩٢٤ ، **وفيليب جاكوتيه المولود عام ١٩٢٥** ، وقد أنشأ هذا التجمع مجلة L'Ephemere أى « **العابر** » أو « **المؤقت** » لتكون منبرا لأشعارهم ولكتابات النقاد الذين انضموا إليهم ، ومنهم **موريس بلانشو** ، **وجان ستاروبنسكى** ، **وجاتيان بيكون** . وقد لعبت هذه المجلة فى الحياة الأدبية الفرنسية خلال الفترة التى ظهرت فيها بين أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات دورا من أهم الأدوار .

●

وكما نجد أصولا فى السوريالية والرمزية للتجمع الذى نشأ حول مجلة « العابر » نجد لبقية الشعراء الفرنسيين المعاصرين أصولا أخرى .

جان جروجان الشاعر الكاثوليكى **المولود عام ١٩١٢** ، يعد امتدادا **لبول كلوديل ١٨٦٨ — ١٩٥٥** ، وبإمكاننا أن نجد فى شعره المتأثر بلغة الكتب المقدسة عناصر نجدها أيضا فى **شعر سان جون بيرس** .

جان جروجان شاعر مؤمن معاصر ، يقف فى ملتقى العواصف ممتلئا بالوداعة والبراءة مع شعور قوى بالألم وطمأنينة لا تخلو من ريبة إلى إمكانية الخلاص . لغته صافية مشرقة وتأملاته الغنائية قد تنتهى به إلى التهكم ، وتركيباتـه تستعير من الآيـات والتراتيـل شكلها وموسيقاها . وباستطاعتنا أن نعتبر شعر **جمال الدين بن الشيخ** وهو جزائرى الأصل **مولود عام ١٩٣٠** ، الوجه العربى الاسلامى المقابل لشعر جروجان الكاثوليكى ، ففيه كثير من العناصر المستلهمة من القرآن والتراث الشعبى والشعر العربى الفصيح ، مع تأثيرات سوريالية يمكن ردها إلى إعجاب ابن الشيخ برنيه شار .

أما أوجين جيفيك وقد ولد عام ١٩٠٧ فهو الامتداد الطبيعى للتيار الواقعى فى الشعر الفرنسى المعاصر . هو امتداد **إيلوار وأراجون** ، ففى شعره غنائية خالية من الزخرفة ، لكنها عميقة مفعمة بوعى التاريخ وبرحابة إنسانية لا حدود لها .

قصائده القصيرة فى الغالب ينتهبها الإيقاع والصمت ، تأخذ من الهايكو اليابانى توتره وانتباهه للتفاصيل ، فجيفيك يرسم أكثر مما يتأمل ، ويتأمل أكثر مما يحلم ، ويندد بالقبح والظلم لنزداد إيمانا بالعدالة والجمال .

●

ونصل إلى **برنار نويل المولود عام ١٩٣٠** ، **وإدوار جليسان المولود عام ١٩٢٨** فى جزر الأنتيل .

برنار نويل واحد من أفضل شعراء جيله ، يعيش بعمق محنة العزلة التى يعيشها الشاعر الفرنسى المعاصر بالمعنيين الثقافى والاجتماعى . لا يربطه شىء كثير بالأجيال السابقة من الشعراء ، ولا يربطه بالمجتمع شىء أيضا . يدور شعره حول ذاته ، أو بعبارة أدق حول تصرفات جسده ، فهو كلمات صامتة ، وأحيانا مقاطع صوتية لا تمنعها الغضة والمرارة من أن تكون على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بساطتها حكيمة معبرة .

●

إذا كان هناك شيء مشترك بين هؤلاء الشعراء فهو احتفالهم بالعالم ، بصوره البسيطة الملموسة ، واهتمامهم البالغ بالموت ، وعودتهم بين الحين والاخر إلى التقنيات الكلاسيكية لكن بتصرف . فهم ينوعون البحور فى داخل القصيدة الواحدة . أى لا يلتزمون بعدد محدد من التفعيلات . ومع هذا فهم يراعون دائما أن يكون العدد زوجيا . تفعيلتان ، أو أربع ، حتى يصلوا إلى الحد الأقصى ، وهو اثنتا عشرة تفعيلة يتألف منها البحر السكندرى ، كما نجد عند **إيف بونفوا** ، **وفيليب جاكوتيه** ، **وابن الشيخ** .

القافية أحيانا فى مكانها المعتاد ، وأحيانا فى داخل البيت ، وربما أهملها الشاعر فى بعض الأبيات حتى يكسر الرتابة وقد يلتزم الشاعر شكلا محددا كشكل السونيت الذى التزمه جاكوتيه ، وقد يتصرف فيه كما فعل بونفوا ، فيجعل السونيت ثلاثة عشر بيتا بدلا من أن تكون أربعة عشر .

لكن تجارب الشكل لا تظهر عند أحد من هؤلاء الشعراء كما تظهر عند **ميشيل دوجى المولود عام ١٩٣٠** فهو يستخدم فى القصيدة الواحدة كل الأشكال . ينتقل من الشعر إلى النثر ، ومن الكلمة إلى الحرف . ومن الغناء إلى الهذيان ، وهو كزميله إيف بونفوا واسع الثقافة ، يدرس الفلسفة فى الجامعات الفرنسية ، ويترجم عن الإنجليزية والفرنسية ، ويدير **مجلة « شعر »** التى تعد الآن فى مقدمة المجلات المهتمة بهذا الفن فى فرنسا .

●

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المختارات

إيف بونفو

عنقاء

الطائر سيمر أمام رؤوسنا
ومِنكبٌ من دمٍ سينهض لأجله .
سيضم جناحيه فرِحاً على ذروة
هذه الشجرة جسدك الذى ستُهديه إياه
سيغنى طويلا مبتعدا فى الأغصان ،
وسيأتى الظل ليرفع من صوته العلامات
رافضا كل الموت المكتوب على الأغصان
وسيجرؤ على اجتياز قمم الليل .
أهـذا الحجـر المفتـوح هـو أنت ، هـذا المنـزل
المهدوم ،
كيف يكون الموت مستطاعا ؟
حملتُ بعض النور ، بحثتُ ،
وكان الدم منتشرا فى كل مكان
وكنت أصرخ وكنت أبكى بكل جسدى .

ايڤ بونفوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فن الشعر

وجه مقطوع من غصونه الأولى ،
جمال كله نذيرٌ فى سماء منخفضة

فى أى وجود ارتفعت نار وجهك
أيتها الفاجرة المأخوذة ذات الرأس المنكَّس ؟

●

حـــول غصـــون مثقلة بالثلج

من غصن مكسو بالثلج إلى غصن، فى هذه السنوات
التى مرت دون أى ريح تروّع أوراقها،
تنتقل أشتات الضوء
عبر اللحظات، كما نتقدم فى الصمت.

وهذا الهشيم الأبيض لا يسقط إلا بغير حدود،
دون أن ندرى حقاً إن كان هناك عالم مازال
موجوداً، أو أننا نجنى بأيدينا المبتلة
بللورا من الواقع بالغ الصفاء.

ألوان تشتد مع البرودة، زُرْقاتٌ وأرجوانات
تنادى مما هو أبعد من الثمرة،
أأنتم حلمنا الذى يمّحى أقلَّ
مما تمّحى الرؤيا والطريق؟

السماء لها هى كذلك سحاباتها
ذات النصاعة التى هى بنت الثلج،
فإن نحن استدرنا نحو الطريق الأبيض
فسنجد ذات النور وذات السكينة

سوى ان العالم، بحق، خال من الصور
إلا ما يشابه الزهور التى تخترق الثلج

وفى مارس، تنتشر، وقد ازّينت
فى حلم يقظتنا ذات يوم عيد
علينا أن ننحنى هنا، لكى نحمل
من فرحها أحضانا نملأ بها حياتنا،
فها هى عما قريب ميتة، لا فى عتمة
لونها الذابل، بل فى قلوبنا.

الجمال صعب، يكاد يكون أحجية
نعود دائماً لنتدرب على فهم
معناها الصحيح على حافة حقل من زهور
تغطى أنحاءه صفائح من الثلج.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوجين جيفيك

مـــدينـــة

كان يمشى فى شارع ما
الليل، وامتداد منازل، وحوانيت
ونوافذ، امتداد الحائط، والمعدن أحياناً
كانت هناك مصابيح.
ومن بعيد لبعيد،
قليل من الكائنات البشرية.

حدث فى منتصف الطريق
بين مصباحين
أن صرخ
«لكنى مع ذلك أوجد وأبحث أين
فاختبرونى»

جان جورجان

المخلِّص

يسوع كان يمشى تحت النجوم . كان لم يتعود أن يعيش مرة أخرى إلا بحذر . لم يكن يعاشر هناك إلا قبورا ، وفى عبوره كان يوقظ نزلاءها النائمين . إن كان بغير معنى أنهم وُجدوا ، فقد كانوا يملكون تجربته فى الغرق . كانوا ينهضون مستعدين ليرافقوه ، لكنه كان يصرفهم بلطف ، تاركا إياهم متشبثين بالقيامة . كثيرون ، بفعل العادة القديمة أو لكى يعثروا على أراملهم ويتاماهم ودُّوا أن يذهبوا إلى المدينة ، لكن الأبواب كانت مغلقة ، وأشباحهم التى كانت تستطيع أن تعبر الحوائط لم تكن تملك الجرأة على العبور . كانوا يحتفظون داخل ثنايا الروح باحترامهم للمادة ، وكانوا يحركون أقدامهم دون أن يتقدموا على امتداد السور .

كان يسوع هائما تحت الكواكب التى ما كانت تدور متمهلة كما تدور الآن . تذكر أن الليل الذى كان يتضرع فيه لربه بين أشجار الزيتون ، والذى كان الرومان قد قادوه فيه ، ويداه موثقتان ، إلى الحبر اليهودى ، نجومه أكثر عجلة فى تغيير منازلها . كان هذا هو العالم القديم حيث اللحظة لا شىء ، أما الآن فاللحظة هائلة ، هذا ما كان قد أدركه منذ جلس فى القبر ليفك ضماداته . القلق الزائل كان قد أطلق سراح روحه . ولم يكن قد خرج من الغياهب إلا ليقابل الليل . كان قد تخطّى الأجساد الراقدة للحراس الذين وضعهم الحاكم الرومانى الجبان فى خدمة اليهود الهائجين . لكنه كان قد تخلص من العجلة . كان يحس أن الحياة لم تكن إلا مغامرة عاقلة إزاء الجسارة المتمثلة فى أن نعيش مرة أخرى بارتياب رائع .

●

جاك دوبان

الموسيقى تبدأ فى النوافذ

من خيط فى الفضاء، لا متناهٍ. دون أن ينحلَّ نسيج الليل المفتوح. دون أن يقطع المغنون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صيحاتهم.

حلم ما بعد ظهيرة، رحيل بطيء للسحب فى تفاريج السقوف الخشبية. وغريزة البقاء، أصابعى تتشنج على وتر.

مترنحاً، عريان. كما لو أنه لم يعد بحاجة إلى اسم ليكون ضائعاً. ينصت للنور بأناة والنور يلحق به. النور بأناة يغفر له.

أنت، الثابت فوق جسر الحديد. ناظراً إلى حكاية أخرى.

ناظراً بعينىَّ. الثابت. الناظر للزمن الثابت.

اصطدمت فى الشارع بضحك رجل أعمى. السحب، الشواطىء الصخرية، البحر. إنك تضغط على صدره. الموسيقى تبدأ فى النوافذ.

●

المُلك المعـــدنى

فى هذا البلد الصاعقة تُنبِت الحجر
فوق رءوس الجبال التى تدعو إليها الحناجر
أطلال قلاع تنتصب
تماماً كما تنتصب شُعل الروح المتوهجة
التى توقظ ليالى العصف

وغريزة الموت فى دم الحجَّار
كل أوردة الجرانيت
تذهب لتنحلَّ فى عينيه
والنار لن تبرأ مِنّا أبداً
النار التى تتكلم لغتنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

ميشيل دوجى

مـــدخـــل

فى المساء حين أدخل غابة نعاس ،
بنظارات من الظل على عينين غائمتين ، مُزيحا
أدغال الضوء ، خلال الممرات المعتمة متقدما
نحو ينبوع الدموع ، وحزم الليل تسبقنى

هذا الذى يتشبث ببقية النهار
يتقدم نحو العيون الثابتة .
ليل ملىء بالطرائد ، لا يعرف كيف
يقتنص القصيدة ؟ وأنا أريد أن أحبك

قد تصبح أحبك ..

لكنك جدير بالأرق لأن الأرض هى
البقية الكبرى .

اكشف عن الأصل الذى تحرسه ، الأثر
الكبير الذى يتجمد فيه الغياب . الأمل الموثوق
به أن فى انتظارك عالما سيكون عشقك
للكتابة شهادة ميلاده .

●

ما أعظم وضع العالم

قريب من حقل حنطة وطفلان أحمران
فى الحقل المجاور لحقل الورد وحقل ذرة
قريب من حقل الحنطة وصفصافتان معمرتان
على الحد الفاصل ، حقل الطفلين الورديين
فى حقل الحنطة قريب من حقل الورد ،
والصفصافتان المعمرتان اللتان تحرسان ،
الورد والأطفال الحمر والذرة
الأزرق يشرب كأنه بقعة
الحبر الأبيض للغيوم
والأطفال هم أيضا
طريقى إلى الضيعة

حقل ورد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

مـــــرآة

مدينة لا ترى إلاّ أن
يُريَها نهرٌ صورتَها
تنال نصيبها من الماء
وتجلس على الحافتين

شاطىء ينظر إلى الآخر يتعارضان ويتناظران
الضفة تنعكس فى الأخرى
وكلٌ منهما فى النهر
وهو يفصلها وهكذا يضاعفها
ويسمح لها بأن تعرف نفسها

●

المقبـــــرة

ها هى حديقة صانع الرخام

مدينةُ اقزامٍ حوانيت مقصوفة

عبر القبر من فوهة الظل
يذهب الميت إلى مركز الأرض

حياةٌ لِمَ لا ، مع
كل صباح وكل مساء
النزهة فى المقبرة
المعشبة حيث القبور بلا نظام
تحت الأزاهر والأعشاب
لا تسمح ولا ترفض
حين يصبح كل شىء جسدا
فالدم موجع
والجفن حمضى
فكر وأنت بجانب التى تحبها
فكر كثيرا جدا فى موتك

●

جمال الدين بن شيخ

مـــــرآة

بحيرةٌ ، عين ساطعة
فى كل حريق ، يشير إلينا
ومضها المنبعث مما وراء الوجود
فيما يكد فى السموات
منهمكا فى صياغة شيطانية
من البنفسجى إلى الزبرجدى الفواح
قوس قزح الجنون

مرآة

أرسلى برقك فى ظلالنا
وشكّلى انعكاساتنا المضطربة
ساعدى صورتنا المزدوجة
فى تجميع الزمن الواحد
حتى لا يتجزأ أبدا
لحمنا
حين تتقزّح المادة المختلطة
وتتثلج
وهى تبكى النور العاشق
مثل كبريتات الزئبق العجائبية
انحلال رشيق للروح التى ترى المظهر
فتحسبه الكائن
وفى اتجاهنا تنصب فخاخها الطائرة
وهما عابرا يخدعنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بينما ينذرنا الذئب بقدوم الساعة
بعيدا عن الرقى المقدسة
وعن أيقوناتنا
أصل الغريب بالتمرد
وإلى كل جنون موعود
أتقدم فى الصورة الممسوخة
نحو جوهرة من ذهب فردوسىّ
أمشى على حافة العاصفة
أبتكر البرق الخفى الذى يتنبأ للعالم

لكل زهرة فيه منقطة بالزعفران
فى هذه المدينة ذات الأعمدة ،
لكل شىء وقد تعرى من جديد
سابقا صيحة الله
نساك حالمون أنتم أيها المجانين
لكم الجسد الذى لم يعد يسكن
الأرواح الغاضبة
قديسون بخطاياكم الندية
تحت المسوح التى تنهشكم
اعقدوا بين الجنون والرؤيا
اخلطوا المساحيق بالسوائل
طيلة الوقت الذى

ينبسط فيه فراغ المجرة الوهمى
دورة من تغيرات دموية
سليقة مدربة على مصارعة العدم
ها هو زواج النسوغ
حيث يتقطر الأثير الحميم
ويرسم بعزم ثابت
المصادفة الزرقاء للأنهايات
حطام مقلوب أنتم ترسبون متناثرين

فى بحارنا المتوالية
وتعودون لتخرقوا نسياناتنا
لولم يكن هذا الدوار الذى لا تجتذبه إليها
أية هاوية
أيها اللا هنا
المنفصل عنى الذى يلدنى
لولم يكن هذا الكرب المتمهل الذى
يسمرنى على صخرة تامة الانحدار
ويمزق نوبات سهادى
لمشيت فى الأرض السوداء أحتفل
بالعرس الممرع حيث كل ما فى العالم
قد ولد
والياقوت الوردى محروقتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قـــمـــر

يحترق فى حفلة الترهب الباردة
وبالدجل المتمتم
يتزين
عفيفا

كما يرتعد الجمال
إذ تتألق شهوة
جنونية

●

عـــين الهـــــر

تابع شاحب لكنه غير كاب
يتصفح نقيا مدى موتك
أيها القلب المعدنى المتوقف
المطوق بالحمى
إنك تبحر موقعا بمجدك
على قبتنا الزرقاء التى تتموج
بالشهوة
أدخل من قوس عميق فى اللحظة عينها
التى يجس فيها الليل
مخاوف ، منذورا كُلىً
للدم
أمام منبر الآيات المرتلة
أصوغ خاتم الزواج بالمحارم
فى المركز الذى يهدهدنى فيه الينبوع

ويفتح لازورده الجسور
آنئذ يُنزل زبد الإكسير
بلسمه العبهرى
فوق الجروح
التى خددت وجهى
المتعاقب فى ماضيه
أين هو الذى سينضج رؤانا
فى صحراء الأكذوبة هذه
بأى ألم أعيش الضلال
عندما أحلم بإشعال النشوة
بزمردة حية ؟

إيه يا ملكة الصخور المكمورة
المسوحة بالزيت الأخضر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا مرآة ابتهالات تنطفىء
حين يولد التحريم من العناق
الذى يصلبنى على عفافك

إننى أتبع الانحناء المرتعش
لفخذ نهر شاحب
عندما تتلمس أصابعى فرجة
يفوح منها ياسمين حالم
ياقوت الشعاعات المائلة
دم حمامة فوق طبيعية
يرشح فيه كل ضلع
بشرق فريد

ياقوت يبرئنا من طواعيننا
جمر فى الليل العمودى
فوق القطيفة المصقولة
إذ يلمع
ثدى مرصع بانفعالاتنا
كما تلمع الظلمة الفضية
وإذن فأنت تنظم الرغبات عقودا
لتبتكر العصارة البكر
للشهوات المتاهية

سر مملكة جوهرية
حين تفنى الجمرات المشتعلة
فى حفلة التلقين لكى يومض
الماس النرجسى العاصى
آنذاك يتطابق البحث
مع ما يظهر من الحقيقة
منبثقا من الحدقة الودود
شبيها بضبابة كاذبة
ينشطر فيها كالشعار
حجر نيزكى
أى يقين نستشفه
فيما وراء السراب الأرجوانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذى يدخل أرواحنا منحرفا
تحت الجفن المغتر
كخرافة صحراوية
لا أفق لها ولا قرين
شبيهة ببئر لا قاع لها
حيث لا جواب أبدا على السؤال
إلا ذات السؤال

علينا أن نعكس الصوت والمعنى

لكى ينهض إيماننا

فى شرط الموت

إذ لا شىء سينبجس من

أفراننا الكبريتية

فوق الكف اليابس

مادمنا لا نعرف

الحب

كيمياء العمر الغامضة

التى يزداد فيها الوجه عمقا

وتهرب الطفولة

فى فجرك المسوخ

يصمم برق الأشياء الذى سيأتى

على كشف القناع عن حياتك ، على حين

يرسب فى ذاكرتنا ، متجها إلى الجزيرة الموهومة

ثعبان قرمزى من مرجان

بأمل مزدوج

فيليب جاكوتيه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كن هادئا ، فسيأتى !

كن هادئا ، فسيأتى ! أنت تقترب ،

أنت تحرق المسافة ! لأن الكلمة التى ستكون فى

نهاية القصيدة أقرب من الأولى

لموتك ، الذى لن يتوقف فى الطريق

لا تحسب أن الموت سيذهب ليغفو تحت الأغصان

أو ليستعيد أنفاسه فيما أنت تكتب

حتى عندما تشرب بالفم الذى يطفىء

ظمأه الوبيل ، بالفم الناعم فى صرخاته

الناعمة ، حتى عندما تشد بقوةٍ عقدة

أذرعكما الأربعة لتكونا راسخين

فى حريق شعركما الفاحم ،

سيأتى ، الله يعلن بعدكم دورة ، متجهـا إليكما

أنتما الأثنين

من بعيد جدا وربما أصبح قريبا جدا ، لكن كن

هادئا ،

فسيأتى : من كلمة لأخرى ، تزداد شيخوخة .

فيليب جاكوتيه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● دوبوشيه

يولية ١٩٥٢

أكتب بالجمر
العالم وهو عار حقا
وهو حى
ينبغى أن تكون لى عين
فى مؤخر قدمى
أو أن يكون اشتعال الطريق أقل
أعمل فى هذه المهنة
الإنسانية (الكلمات)
أسحب مادة لا إنسانية
من هذه المادة الإنسانية
لكى أبقى
أنا عن نفسى أكثر بعداً منى عن الأفق

مفكراتى لا تفيد إلا فى أن أشعل نارى

●

... دائماً هو الشىء الآخر الذى
أبحث عنه ـ ذلك الذى يختفى وراء
أول شاشة غير مرئية

تموج الريح

وحين أصبت

الشاشة

لم يتحرك الهدف

بضع خطوات

مبتعداً

أسافر منذ بضع سنوات

وهو لا يتحرك

أحمله

فىَّ

على بعد خطوات منى

هو الأفق بكل اتساعه

أشجار: كما لو أنها ماء

كان يقوم ليتكلم

●

معلقاً فى

شفتيك

كنت أنتظر

الحقيقة

أن تتكلم

●

حين كنت أرى

هذا الذى بقى عندما لم أعد هنا

كنت قد دخلت

فى الشىء البارد

●

لا أعيش ـ أنا

أُعاش ـ لست أنا

الذى جعلتنى أعيش ـ

الشعر

اتصال نقى وبسيط

●

أمضى خارجا ـ هنا حيث الإنسان

لا يكون

هو معى ـ فى غرفتى

ولهذا أخرج

●

بدهية الشعر: أنه لا برهان عليه

وليس عفواً أبداً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أندريه دوبشيه

قصـــيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمسك بالنهار كأنه قصاصة من ورق
بغير ركن

أدعكه
لا يخرج منها أحد

صورة رجل مقطوعة فى بلده
وفيها نافذة

الرعد يفتح عينيه
يأتى منها كل الضوء

بين الجدران
والجدران

العشب
وباب يُدخل منه

منذ وجد
دون أن يُتجاوز

أهزه أيضا
عرفت غرفتى

وليس هناك إلا غرفة
بلده

برنار نويل

وجـــه

أين الحرف؟
هذا السؤال ينطق به المحتضر
ثم يسكت
مادام الإنسان يعيش
فهو ليس بحاجة إلى أن يحصى لغته
أما الذى يموت
فعليه أن يرد ما كان فى ذمته من الأبجدية

من كل رجل ميت
نحن ننتظر سر الحياة
فالنفس الأخير يحمل
معه الحرف الغائب
إنه يتوارى خلف الوجه
ويختفى فى قلب الاسم الراحل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إدوار جليسّان

مـــدن

على وبر الضوضاء صمت موضوع ، لكنه متسع

هناك غرامٌ يتحرك من نفسه متجها نحو الواجهات اليقظة .

من يتوقف ويتأمل ؟ هنا تنظم الفكرة معرض البهرجة المعدنية اللامعة ، والفتنة تدوم إلى الأبد .

وهنا ، قطط عملاقة تخمش الأرض ، وفولاذ الصمت والعقيدة بغير موضوع .

برنار تويل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عودة الى بداية القرن

فى مصادفة خلاقة ، تشهد فرنسا معرضين فنيين على قدر كبير من الأهمية بينهما روابط ومقابلات مباشرة وغير مباشرة : المعرض الأول هو المعرض المقام فى متحف الفنون الجميلة بمدينة « **نانت** » الفرنسية الواقعة على مسافة ٣٨٠ كم غربى باريس تحت عنوان « **الطليعة الروسية ١٩٠٥ ـ ١٩٢٥** : **روائع متاحف روسيا** » (من ٣٠ يناير وحتى ١٨ ابريل) والمعرض الثانى مقام فى مركز جورج بومبيدو بقلب باريس تحت عنوان « **ماتيس ١٩٠٤ ـ ١٩١٧** » (**من ٢٥ فبراير وحتى ٢١ يونيو**) .

ولعل الرابطة الأولى التى تتبادر إلى الذهن بين المعرضين هى الفترة التاريخية التى يغطيها المعرضان ، وتكاد تتطابق ، وهى فترة شهدت الأعمال الكبرى التى أسست الحداثة فى الفن وما زالت ، حتى فى العقد الأخير من القرن العشرين ، هى النواة الأساسية للقوى الخلاقة للفن الحديث .

وتأثير الإبداع الفنى الروسى قبل ثورة اكتوبر على الفن الغربى الأوروبى وتأثره به أمر لا نزاع فيه ، فالباليه الروسى ، والأسماء الكبرى فى فن التصوير مثل **شاجال وكاندينسكى** ، والأدب الروسى ، كلها خلقت تيارات ومدارس فنية صبت فى بوتقة الفن الغربى الحديث .

والجديد فى معرض « **نانت** » هو أن اللوحات الثمانين التى يضمها المعرض ، والتى رسمت فى روسيا فى الفترة ما بين ١٩٠٥ و ١٩٢٤ ـ أى بين الثورة الروسية الأولى ووفاة لينين ، لم يسبق

لبعضها أن عرض خارج روسيا ، بل إن بعضها كان ممنوعا ، وبعضها ظل قابعاً فى مخازن المتاحف الروسية منذ ١٩٢٠ ، بعيدا عن أعين متذوّقى الفنون ، ولكن أيضا بعيدا عن أيدى الرقابة مما حماها من الاضطرابات والبيروقراطية ، ولا سيما فى الفترة التى كانت تباع فيها أعمال **رامبرانت وبوتشيللى وتيتيان** للحصول على الأموال اللازمة لبناء المصانع ، وتمويل المزارع الجماعية ، وشراء الجرارات .

وفى هذه الفترة التاريخية بالتحديد ١٩٠٥ ـ ١٩٢٤ ، تفجرت فى **موسكو وسان بترسبورج** ثورة فنية خلاقة ، اتخذت صورة تيارات ومدارس فنية حملت أسماء غامضة ومتضاربة : Rayonisme الإشعاعية ، و neo- Pimitivisme البدائية الجديدة ، و Swprematisme السوبرماتية أو الفوقية و Constuctivsm البنائية . أما أبطال هذه الثورة فهم : **لاريونوف وبورليوك ورودتشنكو** وبطلاتها : **جونتشاروفا وبوبوفا والكسندرا اكسترا ونجومها ماليفيتش وفيلونوف وكاندينسكى وشاجال وتالين** ، وهناك بالطبع آخرون اختفوا سريعا بعد أن تركوا أعمالا رائعة . ثم هناك الذين حاولوا أن « يتعايشوا » مع الواقعية الاشتراكية وهى النظرية الفنية التى أضحت النظرية الرسمية للدولة الاشتراكية ، اعتباراً من عام ١٩٢٥ معتبرة كل خروج عليها نوعا من الانحراف البرجوازى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واذا كان قد تم العثور على هذه الروائع الفنية اليوم وبعثها وعرضها فى مختلف أنحاء العالم مقابل عقود مالية سرية تلهث وراءها المتاحف الروسية التى تعانى من أزمة مالية خانقة ، فذلك لأنها قبعت ٧٠ عاما فى مخازن متاحف الأقاليم ، حيث تم نشرها فى إطار سياسة الشراء الرسمية التى تبنتها الدولة الاشتراكية الوليدة ، ونفذتها إدارة الفنون الجميلة . ففى الفترة من عام ١٩١٨ وحتى عام ١٩٢٠ تم شراء نحو ١٩٢٦ لوحة فنية من كافة التيارات الطليعية من ٤١٦ فنانا ، وتم توزيع نصف هذا العدد من اللوحات (١٢١١) على ثلاثة متاحف اقليمية لاستخدامها كنماذج تعليمية .

وكان إنشاء **الأكاديمية الوطنية للفنون** فى الاتحاد السوفيتى فى عام ١٩٢٣ نهاية العصر الذهبى للتيار الطليعى ، غير أن هذه اللوحات كانت قد انتشرت ، ووزعت على نطاق واسع .

وإذا كانت اللوحات الطليعية التى بقيت فى موسكو وبتروجراد قد أبعدت من قاعات العرض فى المتاحف بصورة دائمة لعدم مطابقتها للسياسة الفنية الجديدة . وأودعت المخازن للحفظ فى

ظروف غير ملائمة فى أحيان كثيرة ، فبفضل هذا الوضع عبرت هذه اللوحات فترات الاضطراب التى بدأت مع قدوم ستالين مروراً بالغزو النازى وحتى عهد برجنيف .

والآن يسمح بعث هذه الروائع التى لم يكن أى مؤرخ أو ناقد يتخيل وجودها بتصحيح كثير من الأفكار السائدة وإعادة تقييم التأثيرات المتبادلة بين الغرب الأوروبى وروسيا ، وإعطاء التيار الذى يصف نفسه بالبدائية حقه من التقييم . فمن المعروف ان **كاندينسكى** قد تأثر بماتيس ودوران ، وأن عدداً من الرسامين الروس عاشوا فى باريس قبل عام ١٩١٤ مما يسمح بقياس التأثيرات المتبادلة والمتزامنة بين التكعيبية الفرنسية والمستقبلية الإيطالية والطليعة الروسية . فمن التكعيبية الفرنسية استلهم الفنانون الروس التقسيم الهندسى للأشكال ، والتدرج اللونى المكتوم، واستخدام الكولاج والجبس وغير ذلك على اللوحة ،من المستقبلية نقلوا الحيوية والبناء الدائرى والحركى .

أما تأثير الطليعة الروسية على الفن فى غرب أوروبا فيتمحور حول ما يطلق عليه بالتيار السلافى ، فعندما ابتعد كل من **لاريونوف وجونتشاروفا** عن مجموعة « ولد الدينارى » لتأثرها المفرط فى رأيهما بالغرب وخاصة **سيزان والوحشيين** ، أسسا مجموعة « **ذيل الحمار** » فى عام ١٩١١ لتجديد الصلة بالروح السلافية التى كتب عنها **دوستويفسكى** فى يومياته فى يوليو - أغسطس ١٨٧٧ يقول : « انها روح الشعب الروسى العظيم"الذى عانى طويلا والذى حكم عليه لقرون أن يلزم الصمت ، ولكنه نجح دائما فى تفجير قوى عاتية لحل القضايا الخلافية المريرة والمصيرية العديدة التى واجهت الحضارة الغربية الأوروبية » . رؤية روحانية صوفية هى أصل اليقظة الفنية الروسية فى بداية القرن . وليس غريبا أن تنطلق الدعوات للعودة إلى جماليات الأيقونات فى هذه الفترة .

وإذا كانت بعض لوحات معرض « الطليعة الروسية » تذكر بالأساس الصوفى للروح السلافية فإن تميز التيارين الأساسيين للفن الروسى فى هذه المرحلة : السوبرماتية والبنائية ، يؤكد عدم التأثير سواء بالحركات الفنية الخارجية أو بالثورة السياسية بمعناها الضيق .

فالطليعة الروسية - وعبارة anant- garde بالروسية تعنى « فن اليسار » - تقع فى فترة تاريخية بين ثورتين ، سياسيتين غير انها ليست مجرد الانعكاس البسيط للتقلبات السياسية والأيديولوجية . كما أنها ليست بوتقة لصهر الرؤى الجمالية الغربية الحديثة ، وفى مقدمتها التكعيبية الفرنسية والمستقبلية الإيطالية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويثير هذا المعرض سؤالا هاما حول الاختلاف بين مفهوم الثورية فى المجتمع وفى الفن ، إذ لا يمكن أن يكونا « **ثوريين** » بنفس الطريقة . والخلط الذى يحيط بمصطلح « **ثورى** » عند تطبيقه على الفن وعلى السياسة ليس من شأنه توضيح الأمور . بيدان المعرض يؤكد أن الفن الروسى والفن بصورة عامة عرف خلال هذين العقدين إحدى أجمل لحظاته التاريخية واكثرها جرأة وإبداعا ، فجميع اللوحات المختارة تعد تحفاً رائعة تعكس فنا شاعريا « **سريالياً** » بالمعنى الذى أراده « **ابو للينير** » عندما أطلق هذه التسمية للمرة الأولى ليصف بها فنا جديداً يتجاوز الواقع ، ويقدم جماليات لا مثيل لها سواء فى فرنسا أو فى هولندا ـ التى أنجبت **موندريان** ـ فناً ولد فى خضم الحرب والثورة اللتين قضتا عليه بإخضاع « **ابطاله** » و « **نجومه** » للرؤية البيروقراطية الرسمية الحمقاء . حركة فنية خلاقة لم يبق منها سوى هذه اللوحات التى أنقذتها معجزة من الدمار والتدمير كرمز لفجر حجب فور بزوغه

* * *

وفى الوقت الذى كانت فيه الطليعة الروسية تسعى لتحقيق اللقاء الخصب بين الحداثة والروح السلافية ، كانت باريس تشهد فترة إنتاج كثيف لواحد من أكبر فنانى القرن العشرين **هو هنري ماتيس** .

وبعد ٣٨ عاما على وفاته يتأكد بصورة قاطعة أن **ماتيس** هو الغريم الأول **لبيكاسو** وشريكه فى زعامة فن الحداثة . ويشهد على ذلك النجاح المنقطع النظير الذى حققه المعرض الذى أقيم لأعماله فى متحف الفن الحديث فى **نيويورك** حيث تجاوز عدد الزائرين خلال أسابيع قليلة مليون زائر . ويعد المعرض الذى يقام فى **باريس** الأن لأعماله فى الفترة من ١٩٠٤ ـ ١٩١٧ حدثاً ثقافيا وفنيا هاما ، ولا سيما أن عدداً من اللوحات المعروضة تعرض للمرة الأخيرة نظراً لحالتها ، فضلا عن أن اللوحات الهامة تأتى جميعها من الولايات المتحدة أو من المتاحف الروسية فالأعمال الكبرى **لماتيس** باستثناء بعض لوحات الكولاج ، غير موجودة فى فرنسا .

وإذا كانت ثمة كلمة تتردد أكثر من غيرها عند الحديث عن **ماتيس** فهى السعادة دون أدنى شك ، فليس هناك فنان سعى إلى أن يجد السعادة وأن يمنحها للآخرين كما فعل ، إن أعماله تسحر حتى هؤلاء الذين لا ينجذبون إلى الفن الحديث ، فهو فنان وجد مصدر إلهامه فى ينابيع الإنسانية ، فى الذاكرة المبهمة للجّنة التى ساد الاعتقاد بأنها مفقودة ، أعماله تتحدث عن الأمل فى سعادة ممكنة ، إنه يتحدث إلى قلب الإنسان والإنسان يفهم حديثه ، والمشاهد يأسره جمال الألوان ونقاء ضربة الفرشاة وأناقة الخط ، ويتذوق هذه السعادة البسيطة الجلية ، هذا التناغم والامتلاء والكمال .

لم يتحدث **ماتيس** كما هو شأن كبار فنانى هذا القرن عن حيرة الإنسانية الغربية التى فقدت إيمانها بالقوى العليا ، وتركت نفسها تصرخ فى مواجهة ذاتها ، وتشكو عجزها وألمها فى مواجهة النسيان الذى يزحف نحوها بخطى حثيثة . ان **ماتيس** يدعونا للتواصل ، تواصل الأرواح فى معزوفة الاساطير ، مثل القصة الأبدية للعشق والانفعالات والرغبات الإنسانية ، وككل الاساطير فإنه يجد مصدره فى غموض الحياة ، فى الجانب الشعرى الصوفى ، فى الاندهـاش والتعجب الدائم أمام الحياة ، وككل الأساطير يفسر عن طريق الرمز ، وعن طريق اللون والخط والإيقاع والتناغم ، وككل أسطورة فإن غايته النهائية هى سعادة الإنسان .

وهذه السعادة عبر عنها فى عبارة قالها فى أواخر حياته : « هناك أشخاص يودون بدء حياتهم من جديد ، أما أنا فلا ، لقد حققت ما كنت أود القيام به ولا أحب أن ابدأ من جديد » .

ويمكن النظر إلى **ماتيس** كمغامر من مغامرى الخلق ، يبحث عن الجنة المفقودة ، وقد ظل يتساءل وتراوده الشكوك : « اننى أعمل بلا كلل وألمح الأرض الموعودة بعيدا ، فهل سأكون كنبى اليهود ولن أطأها بقدمى ؟ أم سأدخلها ؟ » .

كان **مايتس** يعتبر سيزان « إلها من آلهة الرسم » أعطاه الدفعة النهائية فى عمله ، ولكنه على الرغم من ذلك سعى للذهاب أبعد منه « فاللون : هذا السحر ما زال حتى بعد سيزان ضائعا يجب البحث عنه » .

ويبدأ معرض **مايتس** فى مركز **جورج بومبيدو** فى هذه الفترة بالتحديد التى ينحرف فيها **مايتس** أمام تيار الألوان ، كان فى الخامسة والثلاثين من عمره ، وكان قد بدأ يتعلم الرسم قبل عشر سنوات من خلال الواقعية الهولندية والتأثيرية الجديدة ، فهو **ليس كبيكاسو** « ولد وهو يعرف الرسم » . وفى يوليو ١٩٠٤ توجه الى سان تروبيز على الريفير الفرنسية بدعوة من الفنان بول سينيال Pol Signal صاحب **مدرسة التجزيئية** diurisionnisnc . وسرعان ما يترك هذه الطريقة فى الرسم باحثا عن طريقه الخاص الذى لاح له مع لوحة Le Gouter « **الوجبة** » ثم بصورة أوضح Fuxe, Calme et nolupte « **ترف وهدوء ولذة** » التى رسمها بألوان نقية ومتكاملة فى مستطيلات لونية عريضة ، وظهرت فى هذه اللوحة للمرة الأولى امرأة عارية وهى الموضوعات التى ستسيطر على أعمال **ماتيس التالية برغم ان الوان هذه اللـوحة كـانت ساطعة ، فإنها كانت لا تزال تخضع لأسلوب تجزئة الألوان بضربات الفرشاة السريعة ،**

وهو الأسلوب الذى تخلى عنه تماما مؤكدا انه « لا يمكن ان نعيش فى منزل كل شىء فيه يخضع لنظام صارم كما لو كان منزل عمةٍ فى الريف ، علينا ان نتوجه إلى الادغال ! » .

واعتباراً من ١٥ مايو ١٩٠٥ . فإنه يقرر الاستقرار فى بلده كوليور Colliowre فى جنوب فرنسا بالقرب من الحدود الإسبانية الفرنسية ، وأمام المناظر الطبيعية الرائعة فإنه لا يفكر سوى فى القبض على كثافة الألوان فى لوحاته ضارباً عرض الحائط بالقواعد والمحاذير المختلفة ، فينتقل إلى الأسلوب الوحشى فى الرسم . غير أنه أمام قوة الألوان التى يضعها على اللوحة يسيطر عليه إحساس بالفزع .

ويتحدث الفنان **موريس دونى** عن لوحات هذه الفترة واصفا إياها « **بالقسوة ، وبانها تنقل احساساً مؤلما بالانبهار** » . أما الفنان الوحشى دوران Deroin فإنه يقع فى غرام ما يفعله **ماتيس** ويكتب إلى صديق فنان فى عام ١٩٠٧ مؤكدا أن **ماتيس** قد « عبر بوابة حديقة السعادة » وفى هذه الأثناء يلحق الفنان دوران بمايتس فى الغرفة المطلة على البحر التى استأجرها . ويتنافس الاثنان بحمية فى رسم الوحدات الزخرفية مستخدمين درجات ألوان نقية قريبة من ألوان الضوء الذى وصفه دوران بأنه لون « أصفر ذهبى يلغى الظلال » . وتعلن لوحات المناظر الطبيعية التى رسمها مايتس فى تلك الفترة « **الانتصار الضارى للشمس** » . وفى بعض الأحيان تساور الفنانين الشكوك « إننا لا نفهم شيئا مما نفعل ، ولم نعد نفهم ما نعرف » . ويدرك ماتيس فى هذه المرحلة أهمية الغريزة ، فهو يسعى للوصول إلى نقاء الالوان والوسائل التى تحرك وتزعزع القاع والأساس الحسى للإنسان .

وما يهم **ماتيس من الآن فصاعدا ليس الطبيعة الصامتة أو المناظر الطبيعية ، ولكن الوجوه ، فهو يرسم وجه زوجته وابنته مارجريت** ، بينما وجدت الموضوعات التى عالجها للمرة الأولى فى لوحته « **ترف وهدوء ولذة** » مجالا جديداً بفضل الأعمال التى طلبها منه هاو جمع أعماله الروسى **سيرجى تشتشكين** فى عام ١٩٠٩ ومنها لوحات « الرقص » و « الموسيقى » لتزيين درج قصره فى **موسكو** والراقصات فى لوحة « **الرقص** » تضربن الأرض بأقدامهن بنوع من السكر والنشوة فى ثلاثة ألوان تلخص بجرأة كبيرة العالم الأزرق للسماء والأخضر للأرض والاحمر لجسد الراقصات . وهذه الحلقة الراقصة المتحررة من الزمان والمكان تبدو كما لو كانت تعلن ديانة **ماتيس** : السعادة ، وهى لوحة ذات قيمة مطلقة من حيث تمثيلها للحداثة تماثل فى قوتها وأهميتها « **آنسات أفنيون** » لبيكاسو ، فدوار الألوان الصافية والتبسيط المطلق للأشكال يعد بمثابة خلاصة لفن القرن العشرين الذى ينطلق من هذه الإرادة الحادة فى الوصول بالرسم

إلى الكمال المجرد من أية شوائب ، وعند **ماتيس** فإن ذلك لا يمكن أن يتم على حساب الضمانة الوحيدة لقيمة الفن ، أى المتعة والسعادة اللتين يمنحهما لنا .

وسيشكل الشرق اكتشافاً هاما آخر **لماتيس** ، وخاصة عبر أعمال **رامبرانت** ، ثم الأوانى الإسلامية فى **متحف اللوفر** والأسواق العربية الشرقية التى أقيمت فى الأجنحة التركية والفارسية والمغربية والمصرية فى المعرض الدولى فى عام ١٩٠٠ فى باريس ، ثم الفن الإسلامى الذى رآه فى معرض **ميونخ** غى عام ١٩١٠ ثم فى إسبانيا . وفى نهاية عام ١٩١٢ وبداية عام ١٩١٣ فإن زيارته للمغرب أوحت له بعشرين لوحة اشترى منها الروسيان **هوروسوف وتشتشوكين** نصفها . وينعكس فى هذه اللوحات مبدأ **جوجان** حول الألوان الذى نادى فيه الفنانين قائلا : « **ايها الفنانون المطالبون بتكنيك محكم للالوان ، ادرسوا السجاد الشرقى ، ففيه ستجدون علم الالوان ، فالسجاد هو حديقة السماء** » .وهى رؤية تتفق ونظرة **ماتيس** إلى الفن الذى يجب أن يكون مثل « **المقعد الوثير الذى يريح الجسد والروح** » **فالسعادة فى كل مكان** « فى السماء ، فى الاشجار ، فى الزهور ، **فهناك زهور فى كل مكان لمن يرغب أن يراها** » .

ويشبه الشاعر الفرنسى أبو للينير أعمال ماتيس بالبرتقالة « **لأن كل عمل من أعمال هنرى ماتيس** هو كالثمرة الساطعة المضيئة » . ويلجأ **ماتيس** نفسه إلى **الفاكهة** ليفسر كيف يمكن للرسم أن يقبض من خلال الخط على نعومة جسد امرأة أو على **حلاوة طعم فاكهة** فيقول : « **بنفس الطريقة التى نستخدم بها كلتا اليدين عند الحديث عن فاكهة مثل الشمام لتصويرها ، فإن الخطين اللذين يرسمان هذه الثمرة يجب ان يقدما نفس الامتلاء الذى تصوره اليدان** » ، ولعل هذه النظرة التى تشبه الحب من أول نظرة ، والتى تجعله دائما يبحث عن الوئام فى الأشياء من خلال رؤية جمالية صوفية ، هى التى تلهمه رداً على سؤال حول ما إذا كان يؤمن بوجود إله أن يقول : « نعم عندما أعمل » .

وإلى جانب سعى **ماتيس** الخلاق لبث الحيوية والروح الجديدة فى الفن الأكاديمى الغربى كما فعل كل من **ديلاكروا وسيزان** ، فقد تميز برغبته العميقة فى مصالحة الإنسان مع العالم المحيط الذى يبدو بصورة متزايدة صعب الفهم تحكمه قوانين لا إنسانية . فهو يلخص ما هية وجه بخط مستمر وحيد أو بخلق تناغم لونى بأقل وسائل ممكنة مؤكدا سيطرته التامة على قارة شاسعة تضيئها مجرات مشعة ومبهجة وتغطيها حدائق خلابة . أما سر عبقريته فهو بسيط إذ يكمن فى انه « **نظر دائما إلى الحياة كما كنا ننظر إليها عندما كنا أطفالا** » .

ماهر شفيق فريد

إنجلترا

الشعر المعاصر

فلنبدأ من الستينيات ونختم بيومنا هذا . تاريخ تحكمى ؟ أجل ، ولكن الدرس الأدبى ما خلا قط من التحكم . بل هل خلت منه الحياة ذاتها ؟ إنما هى صوى نقيمها على طريق البحث ، علامات ترقيم ننثرها فى تضاعيف النص الذى يوشك أن يكون مفتوحا بلا نهاية ، ساعات ودقائق وثوان نحاول أن ننظم بها مجرى الزمن السيال المتدفق أبداً .

ثلاثون عاما أو أكثر قليلا من حياة الشعر الإنجليزى نحاول أن نغطيها ــ أو نغطى شرائح منها ــ فى هذه الصفحات القليلة . شهدت هذه العقود الثلاثة ــ على المستويات السياسية والاجتماعية ــ أحداثا هامة : ألقى هارولد ماكميلان ــ رئيس الوزراء البريطانى ــ خطابا فى كيب تاون تحدث فيه عن « رياح التغير » التى تهب على الغرب (١٩٦٠) . خرجت جنوب أفريقيا من الكومنولث (١٩٦١) . أنشئت سبع جامعات جديدة فى بريطانيا (١٩٦١) . أقيم حائط برلين (١٩٦١) وفيما بعد هُدم . اشتعلت الصحف بأنباء فضيحة بروفومو (١٩٦٣) . خلف ألك دوجلاس ــ هيوم : ما كميلان رئيسا للوزراء (١٩٦٣) . اغتيل الرئيس الأمريكى جون كنيدى (١٩٦٣) وخلفه لندون جونسون . عاد حزب العمال إلى الحكم تحت زعامة هارولد ولسون (١٩٦٤) نمت الثقافة الشعبية PoP Culture على حساب ثقافة ذوى الجباه الرفيعة (١٩٦٤) . توفى ت . س . إليوت وونستون تشرشل فى عام واحد ١٩٦٥ . وفى العام نفسه ظهرت موضة المينى جيب . اعتُرف بالعلاقات الجنسية المثلية بين الراشدين بشرط التراضى (١٩٦٦) . فى ١٩٦٧ زاد استخدام المخدرات وبدأ عصر الهيبى وقلاقل الطلبة . الغيت الرقابة على المسارح (١٩٦٨) . اغتيل مارتن لوثر كنج (١٩٦٨) . هبط أول رائد فضاء أمريكى على القمر (١٩٦٩) واشتعلت القلاقل فى شمال أيرلندا . عادت حكومة المحافظين إلى الحكم تحت قيادة إدوارد هيث (١٩٧٠) كما توفى دى جول . حطت كبسولة فضاء

أمريكية على سطح المريخ (١٩٧١) . أعيد انتخاب رتشارد نكسون رئيسا للولايات المتحدة (١٩٧٢) . انضمت بريطانيا إلى السوق الأوربية المشتركة (١٩٧٣) وانتهت حرب فيتنام فى العام نفسه . عادت حكومة العمال إلى الحكم (مرتين) بقيادة هارولد ولسون (١٩٧٤) . استقال نيكسون بعد فضيحة وترجيت (١٩٧٤) وخلفه جيرالد فورد . خلف جيمز كالاهان : ولسون رئيسا للوزراء (١٩٧٦) احتفلت بريطانيا باليوبيل الفضى لاعتلاء الملكة إليزابث الثانية العرش (١٩٧٧) . غدا جيمى كارتر رئيسا للولايات المتحدة (١٩٧٧) . انتخب يوحنا بولس الثانى بابا (١٩٧٨) . عادت حكومة المحافظين إلى الحكم بقيادة مرجريت تاتشر (١٩٧٩) . غزا الاتحاد السوفيتى أفغانستان (١٩٧٩) . اختير رونالد ريجان رئيسا للولايات المتحدة (١٩٨٠) وتلاه جورج بوش ..[1] أما الباقى فقريب تعيه الذاكرة .

عصر حافل بالأحداث توج بانهيار النظام الشيوعى (أتوقع أن ينبعث من رماده كالفينيق فى وقت ربما كان أقرب مما نتصور !) ، وحرب الخليج ، وانتخاب بيل كلنتون رئيسا للولايات المتحدة وجون ميجور رئيسا لوزراء بريطانيا . وعلى الصعيد الأدبى شهدت الفترة منذ ١٩٦٠ الإفراج عن رواية د . هـ . لورنس « عشيق ليدى تشاترلى » . وتوفى كثيرون منهم أولدس هكسلى ، ولوى ماكينس ، وشون أوكيزى ، وإديث سيتول ، وإفلين وو ، وهربرت ريد ، وإ . م . فورستر ، وبرتراندرسل ، وسيسل إى لويس ، وو . هـ . أودن ، ونويل كوارد ، وأجاثا كرستى ، وهيو ما كديارميد ، وت . ب . سنو ، وخصمه ف . ر ليفيز . كما حصل وليم جولدنج على جائزة نوبل للأدب ، وأكتمل صدور رباعية الاسكندرية لدريل ، وظهر من الأعمال الهامة: « الحارس » لهارولد بنتر ، « الأيام السعيدة » لبكيت ، « المجوس » لجون فاولز ، « غراب » تدهيوز وغيرها .

ورث شعراء الفترة التى نتحدث عنها موروثين كبيرين : الأول هو الموروث الإنجليزى المحلى الذى يتجلى فى عمل توماس هاردى ، وإدوارد توماس ، وأندرو يونج . وممن واصلوا هذا الموروث جون بتجمان (١٩٠٦ ــ ١٩٨٤) أمير الشعراء الذى يتميز شعره بالبساطة والقرب من مدارك الرجل العادى . انظر ، مثلا ، إلى قصيدته المسماة « فكار فى قطار » :

لا ريب فى انها عشيقة شخص ما
بشعرها هذا الذى يشبه شعر جريتا جاربو
إذ تجلس ، واجفانها مطلية بالماسكرا ،
فى مقعد الركن هناك

ولكن لماذا ، إذا كانت عشيقة شخص ما ،
تسافر فى عربة من عربات الدرجة الثالثة ؟
إن امتعتها من الجلد ، لا البلاستيك ،
ومجوهراتها غنية سخيفة ،
« إيه ، لست عشيقة لأحد :
والجواهر التى اتحلى بها ، كما ترى ،
هى ، كهذا المتاع الجلدى ،
هدية من ماما إلىّ .
« إذا أردت ان تساير الحكومة ،
فعليك ان تكون مثلها ، هكذا سمعت :
وهكذا فقد حجزت لى جناحا فى فندق الريتز
وهانذا اسافر فى عربة من عربات الدرجة الثالثة » .

والموروث الثانى هو موروث الحداثية كما أرساها باوند وإليوت ويتيس (فى أعماله الأخيرة بعد أن خرج من مرحلة الشفق الكلتى الباكرة) .

وقد خلف أثره فى شعراء كثيرين منهم تشارلز تومليسون (ولد ١٩٢٧) وهو شاعر ومصور وأستاذ جامعى ، فى شعره إحكام وقصد كما فى هذا الدوبيت من مجموعة قصائده المسماة « قصائد عن جزر الهبريديز » :

الضوء يمسك بمعدن الجداول المفاجىء :
اسيرها الجرانيتى يتحرك فى اغلاله

وإذا انحدرنا فى الزمن قليلا وجدنا أن حقبة الثلاثينيات التى سادها أودن وسبندر وماكينس وسيسل داى ـ لويس قد حفلت الشعر الإنجليزى باهتمام مخامر بقضايا السياسة وعلم النفس . ونحن نجد حوارين لأودن ـ بخاصة ـ من أمثال جفرى جرجسون (١٩٠٥ ـ ١٩٨٥) الذى يكتب فى قصيدة « أكان بيتس فاشيا ؟ » :

إلى الأبد يغنى القلب الجامح ،
إلى الأبد يتجادلون ويلعبون دور الأحمق ،
إلى الأبد فى كول تنهض بجعاته البرية
وتدفّ باجنحتها .

وروى فولر (ولد ١٩١٢) الذى يقول فى قصيدة « حادث » « من » رباعيات رجل متقدم فى السن » :

حقيبتى تسقط مفتوحة فى الشارع . ينكشف :
اسيرين لصداعى النصفى ، شيكولاته لزوجتى .
ورغم انى ادمدم « اللعنة ! » يتقدم غرباء لمساعدة
الولد العجوز وهو يلتقط نُتف حياته .

وإزاء الهموم العامة لجيل أودن كانت هناك الهموم الخاصة لديلان توماس (١٩١٤ ـ ١٩٥٣) وهو شاعر ويلزى ، قريب من الاتجاه السيريالى وإن لم يكن بالضبط سيرياليا ، مرهف الحس بالوزن والإيقاع ، يتغنى بالأفراح البسيطة وأعراس الجسد ، بحقائق الميلاد والجنس والموت (« شمعة بين الأفخاذ تدفىء العمر » ، إلخ ..) وممن تابعوه ، ولكن بصوتهم الخاص ، فى كتابة هذا النوع من الشعر جورج باركر (ولد ١٩١٣) الذى يقول فى المقطع الرابع والأربعين من قصيدته « الأغلال الذهبية » :

بحنان يتكلم السر
إذا تلتقى يدى
بالمذبح الجنسى الذى تبحث عنه
و ، كمثل راقص ، تدخله .

الأمير العظيم ، وقيثارة فى يده
يصفر قرب الفلك
قد فهم كل ما نفهمه
عن اللعب فى الظلام

وكذلك الشاعر والناقد ج . س فريزر (١٩١٥ ـ ١٩٨٠) الذى يقول فى ثانية « قصيدتان منطقيتان » :

« نحن لا نستطيع ان نكون
أصدقاء . فلنظل
عشاقاً ! »

وهناك الشعر الفكاهى (امتداد لموروث لويس كارول صاحب « أليس فى بلاد العجائب » وإدوارد لير) وخير من يمثله جافين إيوارت (ولد ١٩١٦) القائل فى قصيدة « ربيع أسود » (العنوان يذكرنا بكتاب للروائى الأمريكى هنرى ميلر ، نُقل إلى العربية) :

الربيع يجلب افراح الحب إلىّ وإليك
وينبّه ايضا سفاح الأطفال الشاب .

وهناك نبرة كلاسية رصينة ، نجدها عند ت . هـ . سيسون (ولد ١٩١٤) مترجم هايني وكاتولوس وهوراس ودانتى إلى الانجليزية . وهو القائل فى قصيدة « عواقب » :

لماذا لا أسمح لنفسى بالكلام ؟
بعد ان تغير وجهه ، ووهن فمه
فهمت الفناء لأول مرة .
ثم ضرب فى بجذوره
وكل ما انظر إليه الآن
يتحول إلى انحلال .

ومن ملامح الشعر الأنجليزى المتميزة فى عصرنا هذا الربط بين فن القول ومختلف الفنون الأخرى : تشكيلية وسمعية وأدائية . فنحن نجد قصائد كثيرة عن لوحات أو موسيقيين أو عن الباليه . ومن أمثلة ذلك قصيدة جورج ميلى (ولد ١٩٢٦) المسماة :

تحية إلى رينيه ماجريت

عندما توفى ماجريت
سقطت الأحجار نحو الأرض
طلّقت الأطيارُ اوراق اشجارها
اتفق الليل والنهار على ان يختلفا
غدت النهود عمياء
اطفأت آلات النفخ النحاسية لهيبها
تذكرَ المزمارُ دوره
بحثت الكلمات فى القاموس عما كانت تعنيه
استحالت السحب مجردة
اطبق الممثل الهاوى عينه إلى الأبد
عندما توفى ماجريت
عندما توفى ماجريت
استَخُفَت اصابع القدم ، عن حياء فى احذيتها ،
لم تعد الجبال تحسد نسورها
انكمشت التفاحة إلى حجم تفاحة
ام ترى الغرفة قد كبرت لتغدو فى حجم غرفة ؟
فقدت القبعة السوداء المستديرة قدرتها على
الإدهاش

عاد الشافى العجوز
من غطسةٍ فى البحر
ارتدى سراويله
وحذاءه
ومعطفه
وقبعته
التقط عصاه
ومحلاته
وقفص حمائمه
وانطلق فى رحلته العادية المبتذلة
عندما توفى ماجريت .

والقصيدة ، كما نرى ، قائمة على عناقيد من الصور . أغلبها مستوحى من لوحات ماجريت وأقلها من خلق الشاعر . وخلاصة الفكرة — إن جاز أن نستخدم هذه الكلمة عند الحديث عن قصيدة من الشعر الحديث — هى أنه بموت ماجريت عادت الأشياء إلى طبيعتها ، واستعاد قانون الجاذبية سلطانه ، بعد أن كان الرسام قد قلب الكون رأسا على عقب ، وأحدث فوضى أو ثغرة فى الطبيعة . فالآن — بعد موته — تستطيع الأحجار أن تسقط نحو الأرض بعد أن كانت — فى لوحاته — تطير عنها كأنما بفعل قوة مركزية طاردة ، ويستطيع النهار أن ينماز عن الليل بعد أن كانا أمرين متداخلين عند ماجريت ، وتستطيع آلات النفخ النحاسية أن تعود مجرد آلات موسيقية بعد أن كانت تشبّ فيها — من وهج خياله — ألسنة اللهيب ، وذلك على نحو ما تشتعل النيران فى عنق زرافة فى إحدى لوحات سالفادور دالى . أيضا أصبحت أصابع القدم تعود إلى الأحذية بعد أن كانت تبرز منها ، وضؤلت التفاحات التى كان يضخّم من أحجامها ، كما كبرت الغرف التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان يرسمها مصغرة كعلب الكبريت . عادت القبعات مجرد قبعات ، وزالت الغرابة عن الأشياء .

ويظل هناك دائما شعراء مستقلون يستعصون على الأدراج فى أى مدرسة أو تحت أى بطاقة . من هؤلاء الشاعر المعاصر فرنسيس برى (ولد ١٩١٥) (كان مشرفا على أطروحتى الجامعية للدكتوراه ، فترة من الزمن ، فى كلية « رويال هولواى كولدج » بجامعة لندن) صاحب « ختام القصيدة » (١٩٦٩) وهى ربما كانت عن الانفصال عن زوجة :

رفقة تسعة عشر عاما ، وعشرة اشهر ، وواحد وعشرين يوما
فى البدن . والآن منفصلان .
انفصال ينطاول ــ او يتناقص ــ
على نحو دائم ، لأنك الآن شبح .
ومع ذلك اسمع صوتك . ما زلتِ اكثر
الأصدقاء مودة . من اجل ذلك قد حاربت .

ومن أبرز شعراء بريطانيا فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فيليب لاركن (١٩٢٢ ــ ١٩٨٥) زعيم شعراء « الحركة » وهى اتجاه نشأ فى الخمسينيات على سبيل رد الفعل ضد الرومانسية المسرفة ، والرؤيوية الجديدة ، والسيريالية المغربة فى أشعار ديلان توماس ، وجورج باركر ، وج . س . فريزر ، وديفد جاسكوين وغيرهم . أراد شعراء الحركة ــ وكثير منهم أكاديميون أو من خريجى أو كسفورد أو كمبردج ــ أن يؤكدوا دور العقل والفطنة فى الشعر ، وأن يتعاطفوا مع الإنسان دون دعاية سياسية مباشرة ، وأن يكتبوا شعرا جافا هادئا لماحا فيه أصداء من تعاليم ف . ر . ليفيز ، ووليم إمبسون ، وجورج أورول ، وروبرت جريفز ، وإدوين ميور (ليس موير كما يرسم إبراهيم الصيرفى اسمه فى ترجمته لكتاب « بناء الرواية ») . ولاركن ــ كما وصفه أحد النقاد ــ « شاعر غير عادى للرجل العادى » . فهو يبتعد عن الحذلقة الثقافية ، وتعالم أتباع باوند وإليوت ليكتب عن الرجل العادى فى بريطانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية . ونبرته هى نبرة الأعزب الوحيد الحزين (كان لاركن أمينا لمكتبة جامعة بريطانية) الذى يعيش فى يأس هادىء ، ويرى الحياة تنسرب من بين أصابعه بلا زوجة ولا حبيبة ولا ولد . ومن أمثلة شعر لاركن قوله فى قصيدة « نوافذ عالية » (عنوان ديوانه الصادر فى ١٩٧٤) :

عندما ارى اثنين من الشباب
واخمن انه يباشرها وانها
تتناول اقراص (منع الحمل) ويلبس غشاء عازلا
اعرف ان هذا هو النعيم .

وعلى الجانب المقابل للاركن هناك تدهيوز (ولد ١٩٣٠) الذى ينتمى إلى اتجاه شعرى آخر عرف باسم « الجماعة » وهى جماعة من الشعراء تؤكد قيم الدينامية والعنف ، وتلتحم بمعطيات العصر مستخدمة الأسطورة فى إلقاء الضوء عليها . وقصيدته « مكمن الصقر » (لها ترجمات بأقلام محمد هشام ، وأسامة فرحات ، وغيرهما) هى القصيدة التى صنعت شهرته حين ظهرت لأول مرة على صفحات مجلة « لندن ما جازين » . وفى هذه القصيدة نرى إدانة للنظم الشمولية ، كالشيوعية والنازية والفاشية ، ونكاد نسمع نبرات هتلر أو موسولينى أو ستالين فى كلمات الصقر . إن تدهيوز ــ مثل سلفه د . هـ . لورنس ــ شاعر وثيق الاتصال بإيقاعات الطبيعة ، مهتم بالحيوان والطيور والأسماك والأزهار ، يرى مبدأ العنف السارى فى تضاعيف الكون محورا للوجود ، ويخلق أسطورته الخاصة ــ التى تكاد تكون دينية مقلوبة ــ عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دورة الكون والفساد ، وذلك من خلال شخصية « الغراب » التى ابتدعها وحمّلها دلالات لاهوتية وفلسفية ودينية وسياسية أيضا . وهاك مثالا من ديوان « الغراب » قصيدته المسماة « سلالة » وهى على نسق أنساب السلالات القديمة فى بعض أسفار العهد القديم :

فى البدء كانت الصرخة
التى ولدت الدم .
الذى ولد العين
التى ولدت الخوف
الذى ولد الجناح
الذى ولد العظم
الذى ولد الجرانيت
الذى ولد البنفسج
الذى ولد الجيتار
الذى ولد العرق
الذى ولد آدم
الذى ولد مريم
التى ولدت الرب
الذى ولد العدم
الذى ولد هيهات
هيهات هيهات هيهات
الذى ولد الغراب
صارخا من اجل الدم
دويدات ، فتات
اى شىء
رسغ مرتعش بلا ريش فى قذارة العش .

ولا يمكن أن تكتمل صورة الشعر الانجليزى المعاصر دون الإشارة إلى شعر المرأة . فهناك ــ من شعراء الحركة ــ إليزابث جننجز (ولدت ١٩٢٦) التى تقول فى المقطوعة السابعة من « متتالية فى مستشفى » وعنوان المقطوعة « إلى امرأة ذات مرض قاتل » :

الشهادة قد أُدلى بها وانت ترقدين بهدوء
وراء الأمل ، والكراهية ، والانتقام ، وحتى الشفقة على الذات
تتقبلين شاكرة الهدايا ــ ازهار ، فواكه ـ
التى تُقدم إليك الآن على نحو اخرق إذ يعرف زائروك بدورهم
انه لابد لك ان تموتى خلال شهور ،
إنهم بكم الآن ، اختُزلوا إلى مجرد إيماءات
عديمو الحول امام الانباء التى تلقوها عنك ،
ربما يكرهونك
لأنك علة تململهم .
وانا ايضا ، إذ اراقب من ركنى المؤقت ،
اشعر بالعجز وارغب فى شىء عنيف
سواء كان تعاطفا فقط ، فهذا ما لست منه على يقين ـ
ولكن شيئا يكسر على الأقل هذا التوتر المروع
لا حق للموت فى المجىء بهذا الهدوء .

وهناك كاثلين رين (ولدت ١٩٠٨) القائلة فى قصيدة « على شاطى مهجور » (١٩٧٣) :

اراكَ بعين العقل
رجلا من ضياء
كم هو واهن وبعيد
وجهكَ الذى يباركنى

وستفى سميث (١٩٠٢ ــ ١٩٧١) شاعرة وروائية ، ذات فطنة لاذعة ، تقول فى دوبيتها المسمى « حذار من الرجل » :

حذار من الرجل الصغير الفم :
إنه لن يعطى شيئا وسياخذ كل شيء .

وفى فترة أحدث نجد الشاعرة فرنسس هو روفتز (ولدت ١٩٣٨) تقول فى قصيدتها « النساء » :

النساء يرقدن مفتوحات
كمروج خضراء
أمام الفيضان العاجل
تعاطف
مع العضو المنتصب
واليد المرتعشة
فوق الكتفين يحدقن
إلى أوراق حائط مختلفة
فى تعاطف
ووحدة
كالقمر المسافر .

كما تكتب كونى بنسلى (ولدت ١٩٢٩) رسالة من عروس إلى أمها تستنجد بها من نوايا الزوج الذى يبدو ، على نحو مظلم مكتوم ، أنه سيكوباتى يدبر لقتل الابنة ، وكأنما نحن فى أحد أفلام هتشكوك المنذرة بالشؤم فى حركتها بين درجات الأسود والأبيض والرمادى (نشرت القصيدة فى « ملحق التايمز الأدبى » ٩ نوفمبر ١٩٨٤) :

امى العزيزة
لا استطيع ان اضع إصبعى على مكمن الداء
ولكنه يتصرف فى صمت
ويكتب على آلته الكاتبة قوائم من الشكاوى .
فى السفينة جعلنى اقف قرب الحاجز
وقال لى : ميلى ،
وانظرى إلى الأسماك تحت
وهو الآن يحجز تذاكر عطلتنا
إن كتيب الرحلة يبين عن ممرات بين الصخور ، وبحار عميقة
وجزر وحيدة .
إنه يقول لى احيانا : لا تقلقى ،
لا تقلقى إذا وقف القدر حائلا بيننا ،
فلسوف نلتقى مرة اخرى على الشاطىء الآخر .

ومن أبرز شعراء بريطانيا اليوم شاعران أخصهما بالذكر إلا يكن لشيء فلأنهما زارا مصر والقيا عددا من قصائدهما — مع أحمد عبد المعطى حجازى — فى معرض الكتاب الدولى بالقاهرة عام ١٩٩٢ ثم على مسرح دار الأوبرا . إنهما تونى هاريسون ، وكريج رين .

ولد تونى هاريسون فى ١٩٣٧ فى مدينة ليدز ، وتلقى تعليمه فى ليدز جرامر سكول ثم بجامعة ليذر . وذكرياته عن طفولته إزاء خلفية من الطبقة العاملة والحياة الأسرية هى مادة قسم كبير من شعره ، رغم أنه رجل واسع الأسفار تعكس أعماله خبراته فى افريقيا والاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة . وأهم مجاميعه الشعرية : « من مدرسة الفصاحة وقصائد أخرى » (١٩٧٨) وديوان عنوانه « مستمر » (١٩٨١) وهو يضم ستين سوناته . كذلك قام بترجمات شعرية للمسرحيات الآتية : « عدو البشر » لموليير (١٩٧٣) « فيدر » لراسين (١٩٧٥) « الأورستيا » لإسخولوس (١٩٨١) . وتنم قصائده وترجماته على السواء عن براعة كبيرة فى النظم واستخدام بارع للكلام العامى

اشتغل هاريسون محاضرا فى الأدب بانجلترا والولايات المتحدة ، وقدم المسرح محاضرا فى الأدب بانجلترا والولايات المتحدة وغرب أفريقيا ، وقدم المسرح

القومى فى لندن ترجمة المسرحيات المذكورة أعلاه . وقد عاش فى نيويورك حيث اشتغل مع شركة متروبوليتان للأوبرا .

تخصص هاريسون أثناء سنى الدراسة الجامعية فى الآداب الأوربية القديمة من يونانية ولاتينية . واشتغل محاضرا بجامعة أحمدو بللو فى نيجريا من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦ ، وفى جامعة تشارلز بمدينة براغ من ١٩٦٦ إلى ١٩٦٧ . ونال زمالة الشعر فى مدينتى نيوكاسل ودرام فى ١٩٦٧ ــ ١٩٦٨ . وحصل ديوانه الأول على جائزة جيفرى فابر التذكارية فى ١٩٧٢ وقد حرر المجلة الأدبية المسماة « ستاند » (أو موقف) لمدة عام ، وأخرج عددا منها عن الأدب التشيكى . وقد ترجم إلى الانجليزية قصائد الشاعر اليونانى بالاداس من شعراء الإسكندرية[٣] .

وفى مقدمتهما لـ « كتاب ينجوين للشعر البريطانى المعاصر » يقول الناقدان الشاعران بليك موريسون وأندروموشان إن هاريسون ــ مثل دوجلاس دن ــ شخصية مفتاحية ، على وعى حاد بخلفيته ونشأته اللتين تبقيانه على مبعدة من المؤسسة الثقافية . ولكنه لم يرفض هذه المؤسسة كلية ، وإنما اصطنع أشكالها الشعرية بعد تطويعها لغاياته الفنية الخاصة . وهذا التوتر بين عالمين يعبر عن خيط من خيوطه الغلابة : ألا وهو الشعور بأنه إذ تعلم كيف يفصح عن ذاته شعريا فقد جذّ أواصره بخلفيته الأسرية .

وفى كتاب الناقد والشاعر أنطونى ثويت « الشعر اليوم ١٩٦٠ ــ ١٩٨٤ » نقرأ أن قصائد هاريسون على ذكر دائما من التوريات الساخرة والتناقضات ويتبدى ذلك فى إدراكه الساخر ، والمر أحيانا ، لشظارته وفصاحته إزاء نشأته فى مقاطعة يوركشير بين أبناء الطبقة العاملة ، وهى نشأة يغلب عليها طابع الجد المتجهم والتكتم . وقصائده التى تظهر فى ديوانى من « مدرسة الفصاحة » و « مستمر » تقع من عمله فى الصميم : فهى تمثل محاولته التصالح مع المجتمع والطبقة واللغة . وهى مكتوبة على شكل سوناتات من ستة عشر بيتا ، تلتزم القافية وتراوح ما بين الازدراء والأشواق النوستالجية واللذوعة والمودة . إنها تضع لهجة يوركشير وكلامها فى مقابل علم المعجمات وحذلقتها .

أما كريج رين فقد ولد عام ١٩٤٤ فى مقاطعة درام ودرس الأدب الانجليزى بجامعة أكسفورد : ويتسم عمله بالأصالة والجاذبية على حين يتسم المشهد الشعرى من حوله ، بعامة ، بالتزام السنة . وأسلافه فى شعره المتميز بالتواضع والابتعاد عن الادعاءهم : الشعراء الرمزيون فى القرن التاسع عشر ، وما كانوا يجدونه من تراسلات وأصداء ومشابهات بين ظواهر الواقع التى لا صلة واضحة بينها ، وكذلك المصورون السرياليون فى القرن العشرين ممن لوؤاليّا « طرائق النظر التقليدية إلى الأشياء . إن قصائده ملهوية فى كثير من الأحيان ، ولكنها تتضمن نظرة جادة إلى العالم وليست صفحة فكاهية فى جريدة أو مجلة . ونجد أن التورية الساخرة والملهاة هما سبيله إلى التعبير عن الهوة التى لا تطاق والتى تفصل بين الإمكان والواقع ، القوة والفعل ، وحتمية الموت . ووراء فطنته ومضائه تكمن روح حنون رفيقة : فهو كاتب بالغ الإنسانية .

وقد أسهم رين بكتاباته فى عدد من الصحف والمجلات الأدبية ، وكان محاضرا فى الأدب الانجليزى بإحدى كليات جامعة أكسفورد ، فضلا عن كتاباته الحرة . وحرر

مجلة أدبية اسمها « كوارتو » فى الفترة ما بين ١٩٧٩ و١٩٨٠ . ومن بين مجاميعه الشعرية : « الذاكرة ، تلك البصلة » (١٩٧٨) ، «أحد سكان المريخ يبعث ببطاقة بريدية إلى موطنه » (١٩٧٩) ، « ترجمة حرة » (١٩٨١) ، « غنى » (١٩٨٤) .

وفى مراجعة لديوان رين المسمى « أحد سكان المريخ يقول لورنس سيل إن هذا الديوان يشترك مع ديوانه الأول فى لمعان الاستعارة والتشبيه . وما زال الشكل المهيمن عليه هو ثنائى الأبيات أو الدوبيت ، ولكن هذا الديوان الجديد يمثل — من نواح مهمة تطورا شائقا يستحق أن نرحب به . ويرجع هذا جزئيا إلى ازدياد فى اتساق النغمة ، ولكن هناك — من وراء قعقعة صوره ومقارناته وفورانها — حسا حادا بالظلمة المحدقة مما يضع المظهر اللامع فى منظور ، وتتجاور دعاوى الماضى والمستقبل هنا .

ويلاحظ مراجع آخر للديوان هو هربرت لوماس أن رين – مثل معاصرة هوجو وليمز — بارع فى كتابة شعر يبدو على السطح تلقائيا أقرب إلى الترويح الذهنى وإن كان يضمر فى تضاعيفه إيحاءات منذرة بالشؤم وحس التهديد . إن تباهى كرين بشطارته وإغرابه فى الخيال وجمعه بين التداعيات الانطباعية لا تجعله يحجم عن معالجة الموضوعات المحزنة . إن طريقته فى الكتابة تقوم على التورية الساخرة المضمرة وقوة الملاحظة غريب هو العالم الشعرى الذى يستطيع أن يعانق ، هكذا ، روح الفكاهة ، والإبداع غير المتوقع ، والقسوة ، وحس النكبة .

ويصف الناقدان بليك موريسون وأندرو موشان قصيدة « أحد سكان المريخ » بأنها قصيدة نرى فيها عالمنا البشرى المألوف من خلال عين غريب من كوكب آخر ، يفتنه ما يراه . وبذلك نرى عالمنا من زاوية للنظر غير مألوفة ، مما يوقظ حس الدهشة والبكارة والاكتشاف .

ويقول أنطونى ثويت فى كتابه المسمى « الشعر اليوم » إن رين يستخدم ، دائما تقريبا ، ابتكارات مجازية بدرجة عالية ، ويبسط ظل استعاراته وتشبيهاته ، على نحو بارع ، فوق مألوف الأشياء بحيث تغدو غير عادية . وقد وصفه شاعر وناقد آخر هو جيمز فنتون بأنه « علمنا كيف نغدو غرباء فى عالمنا المألوف وأطلق ملكة إدراك الحسى تاركا لنا أن نرعى ، بحرية ، فى حقول الخبرة » .

وفى لوحة الشعر الانجليزى المعاصر — غير هؤلاء الذين ذكرتهم — آخرون جديرون بالذكر : هناك بيتر يورتر الذى يكتب عن مخاوف العصر النووى وأخطاره ، وإدريان متشل الذى يتحدث عن حرب فيتنام ، وجيفرى هيل الذى يستوحى ميثولوجيا التوراة وصورها وإيقاعاتها .. إلى آخر ما هناك .

ولا ريب فى أن ثراء التجربة الفكرية والانفعالية لهذا الشعر إنما يرجع - فى جزء منه على الأقل — إلى اختلاف الأصول العرقية لهؤلاء الشعراء وتنوع خلفياتهم الثقافية وخبراتهم الحياتية : فمنهم الانجليزى القح مثل جيفرى هيل والويلزى مثل ر.س . توماس والاسكتلندى مثل و.س.جريام والأيرلندى شيماس هينى والمولود فى جامايكا مثل جيمس بيرى أو فى استراليا مثل بيتر يورتر . كما أن أغلبهم واسع الأسفار ، كثير الخبرات ، لا ينحصر فى بيئة بعينها .

وفى مقدمته لكتاب « الشعر الجديد » (سلسلة ينجوين ، ١٩٦٢) يصور الناقد الشاعر ا. القارز مايمكن

للشعر الإنجليزى أن يحققه إذا جمع بين حرارة العاطفة وبراعة التكنيك فيقول :

« من الواضح أن الدكتور [ف.ر.] ليفيز قد انتهى إلى الإيمان بأن د. هـ. لورنس وت. س . إليوت يمثلان قطبى الأدب الحديث المتصارعين اللذين لا يمكن التوفيق بينهما . ومهما يكن من امر فإن افضل شعر معاصر يبين أن تاثيراتهما يمكن التوفيق بينها على نحو خلاق . ففى جدية ما سميته شعر العمق الجديد نجد ان انفتاح د. هـ. لورنس على الخبرة واستبصاره النفسى ونزاهته كلها امور خليقة ، من الناحية المثالية ، أن تتحد مع مهارة ت.س. إليوت الفنية وذكائه الشكلى .ولو قدر لهذا ان يحدث لتوافر لدينا إنتاج معاصر يستطيع ــ مثل فكرة كولردج عن الخيال ــ أن يوفق بين « حالة من الوجدان فوق المعتاد ، ونظام اكثر من المعتاد » ، ص ٢٨) .

إن عالم الشعر الانجليزى المعاصر عالم غنى بالشعراء . مواج بالأفكار والانفعالات والاتجاهات ، قمين أن يزيد من خبرات قارئه ، وان يشحذ ذوقه ، وان يوقظ فيه قوى الفكر والحلم والاستبصار ، وأن يزيد الحياة طولا وعرضا وعمقا ، وان يجعل ــ بتعبير العقاد ــ الساعة من العمر ساعات .

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

المقارات

رتشارد تشيرش (١٨٩٣ ــ ١٩٧٢)

شجرة التفاح

الشجرة الحبلى بالتفاح
منظر مريح ،
تقف مثل امرأة
فى ضوء الخريف ،
حملها ثقيل

تحت أوراقها الخضراء
حتى أنها من الخجل تخفيه
تحت أغصان منحنية
تحت أكمام مطوية

روبرت جريفز (١٨٩٥ — ١٩٨٥)

سوف أكتب

كان قد فعل من أجلها كل ما يستطيعه رجل
وأكثر — فيما قد يقول البعض — مما يليق
برجل .
ولكن أكان ثمة لهب أُطفىء على مثل هذا النحو
الطائش
أو وداع أخير مهمل إلى هذا الحد ؟

« سوف أكتب لك » هكذا تمتمت باختصار مميلة
خدها لتتلقى قبلة مؤدبة
ثم سارت مبتعدة ، وما استدارت قط ..
رسائل طويلةً تُكتب وترسل بالبريد فى رأسها —
ما من بريد فى مدينة للموتى .

أوستن كلارك (١٨٩٦ ــ ١٩٧٤)

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

الشوكة

فى وقت اضمحلالك ، عندما يكون الصدق عاريا ،
تُرى الشوكة بدون تاجها

بازيل بنتنج (١٩٠٠ ــ ١٩٨٥)

[جاءت إلى —]

جاءت إلى —
من ؟
هى .
متى ؟

فى الفجر ، خائفة
من ماذا —؟
من الغضب .
غضب من ؟

أبيها
كلا .
ماذا إذن ؟
قبّلتها مرتين .
أين .
عقيق
على ثغرها البليل .
كيف كان ؟
ثغرها ؟
عذبا

بادريك فالون (١٩٠٥ — ١٩٧٤)

كولامسيل النساخ (عن روكى)[٤]

(عن أيرلندية العصور الوسطى)

يدى تعبت من الكتابة ؟
ينبثق منها لمعان عدة أحبار ،
الريشة الخفيفة تسرع مضطربة بين أصابعى .
تتحرك سعيدة إلى أن تستضيىء ورقة بعد ورقة .
ومع ذلك ما زال القلم النحيل الفم ، هنا ،
آه ، قلمى الصغير ، إنه يواصل الحركة
يصب لى جرعة من حبر أزرق داكن .
عبر سهل الكتب فى كلمات مقدسة ،
يدى السمراء — مباركة هى يقيناً
ودون توقف يخط — رغم تعبى —
مادام مجرى حكمة الرب يتدفق منها ! —
رموزا تنبت لها فجأة أجنحة كالطيور .

و . هـ . أودن (١٩٠٧ — ١٩٧٣)

اغسطس ١٩٦٨[٥]

الغول يصنع ما تقدر عليه الفيلان ،
فى أنحاء سهل مُخضَع ،
أفعال تستحيل تماما على الإنسان ،
بين يائسية وقتلاه ،
ولكن جائزة واحدة بعيدة عن مناله :
يدب الغول ويداه على فخذيه
لا يستطيع الغول أن يسيطر على الكلام
بينما يتدفق اللعاب من شفتيه .

لوى ماكنيس (١٩٠٧ — ١٩٦٣)

ذيـــــل

ربما كنا قد عرف أحدنا الآخر على نحو أفضل
عندما كان الليل فى أوله ، غير متكرر ،
وكان القمر يقف ساكنا فوق أريحا
حسبنا هذا عن الماضى . فى الحاضر
ثمة لحظات تُقتنص بين دقات القلب

ربما يعرف أحدنا الآخر فيها على نحو أفضل
ولكن ما عسى تلك الصلصلة فى الظلام أن تكون ؟
ربما عرف أحدنا الآخر على نحو أفضل
عندما تلتقى الأنفاق تحت الجبل .

نورمان ماكيج (ولد ١٩١٠)

دبلوماسى

منقار النسر الذى يلوح
سلاحا مروعا للهجوم
لا يُستخدم

إلا فى تمزيق لحم الجثث .
ما يؤلم هو عندما
يصافحك باليد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بول يوتس (ولد ١٩١١)

قصيدتا حب

(١)

ثمة رجال آخرون قد ظفروا بحبها
حب هذا الشخص الوحيد
تلك التى ترتدى أساها مثل شال ،

(٢)

ولكنهم كانوا شبابا أو يونانيين أو ذوى وسامة
عندما يخرج الأولاد والبنات للعب
فإن الولد الذى يُترك فى المؤخرة
لا جدوى منه للفتاة التى تُترك فى المؤخرة

(س . توماس (ولد ١٩١٣)

سيدة

وإذا سألتها
وجدتها بلا اسم
ولكن عينيها تقولان :
الماء بارد .

إنها تبلغ من العمر ثلاث سنوات
راغبة فى التقبيل ؛
ولكن شفتيها تقولان :
إن التفاحات مُرّة .

تشارلز كوزلى (ولد ١٩١٧)

العودة إلى كورنول

لم أعد أفكر فى المدينة القديمة
مدينة بومبى والاسكندر الأحمر الشعر .
إن الميناء اللامع ، والضوء المحطم فى فاروس ،
قد دُفنا عميقا مع نهب البحر المتوسط .

هنا ، قرب إينى ، للطبيعة مدنيتها :
(واها لأشجار سرو فى ميدان محمد على !)
الأطفال يبنون ميناءهم على المرج
والقبرة البلوريژ تسبح على هواء كورنول

جون هيث — ستبز (ولد ١٩١٨)

تسع سيدات يرقصن

إنهن يرقصن قرب البحيرة المتجمدة ، مرآة فضية
لقمر الشتاء الكبير وللنجوم .
رقصتهن هى النور والظلام ، النهار والليل ،

الشتاء والربيع ، الصيف والخريف ،
ميلاد الإنسان ، حياة الإنسان ، موت الإنسان — إنهن
تسع سواحر
تسع سواحر بيض فى منتصف ليل لامع

د . ج . إنرايت (ولد ١٩٢٠)

العالم فى فعل

الثائرون يحطمون السجون .
إنهم يعتقدون أنه لا حاجة بالثورة إليها
أما نحن ، على أية حال ، فنعرف على وجه الدقة
ما سيحدث .
نحن نعرف خيرا منهم ، فقد رأينا هذا كله من
قبل .

مثل هذه المعرفة تعتقل أسلوبنا ، إننا ننظر إلى
الجنة والنار طالبين شيئا جديدا حقاً
وحتى ذلك الحين نسعى وراء ملاهينا
الصغيرة —
الأشياء التى أخرجت الثورة إلى خبز الوجود .
هكذا تقول الثورة ، متوقفة برهة عن عملها .

إدوين مورجان (ولد ١٩٢٠)

فتاة أوبان

فتاة فى نافذة تأكل شمامة
تأكل شمامة وترسم صورة
ترسم صورة وتدندن هى چود

تدندن هى چود بينما كان الضوء يخفت
فى الخريف ستكون قد تزوجت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جورج ماكى براون (ولد ١٩٢١)

اغنية عازف الكمانِ

العاصفة قد هدأت ، ياسيدتى ،
والبحر لم يعد يصدر صوتا
ماذا تنتظرين ، ياسيدتى ؟
إن شعره الأصفر قد غرق .

الأمواج تمضى هادئة ياسيدتى ،
كأغنام فى الحظيرة
ماذا تنتظرين ، ياسيدتى ؟
إن فمه الذى يقبل بارد

لورنس ليرنر (ولد ١٩٢٥)

تعلم البارانويا [٦]

إنى أكره أبى . ليس مسموحا لى أن أقول
إنى أكره أبى ، وعلى ذلك أكره أمى ...
ولكنى أحب أمى (أحب أبى أيضا)
لابد لى من أن أكره أحدا .
أكره نفسى ؟ إنى أحب نفسى ! ليس مسموحا لى
أن أتحدث عن نفسى . إنى بحاجة إلى أسطورة
عن محب ، قوى ، ومكروه .
وهكذا أكره مستر سميث .
الرئيس . إنه يتركنى فى الحضيض . يدفع لى أقل
مما ينبغى ،
يضع الحامض فى شايى ،
يعمل لحساب المافيا ، يسرق نسائى . أنت —
كيف تجرؤ على ذكر مستر سميث لى ؟

كرستوفر مدلتون (ولد ١٩٢٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميجيل أونامونو

أيها الأسبانى
ملاك قوى
ناد
هياكل عظمية تشوى
عبر القرون
قبضة
ما قلناه

إيان كرايتون سميث (ولد ١٩٢٨)

من « قصائد إلى دونالدا » عديم الحول

عديم الحول أنتظرك
وفجأة ثمة ضوضاء عربات
أظننى لا شيئا بدونك
وصيحات بائعى زهور
إنى أشبه بشارع رمادى تشرق الشمس عليه
ونفض سجاجيد قديمة مصورة

توم جن (ولد ١٩٢٩)

من « اعترافات فنان الحياة »

(٩)

اكتهل فى التصميم .
النبوءات تتحقق ،
وإن لم يكن على النحو المنتظر ،
بالمصادفة تقريبا ،
فى الحقيقة ، كأنما لتتمشى
مع نظامٍ غريب .

ولكنى معنًى
بمعرفتى الخاصة أن التصميم
فى كل أرجائه أخلاقى
ومتناغم : الدوائر
تبدأ فى أن تنغلق ، والخطوط فى أن تتوازن .

بيتريورنر (ولد ١٩٢٩)

من « كتاب أغانى پورتر »

(١١) الشعر

فن قديم ينشر إشاعات عن
الفردوس ، إنه يتسول خارج بوابات
الآلهة : والآلهة النشطة تخرج

جون مونتاجيو (ولد ١٩٢٩)

غروب الشمس

فى بحيرة لين
نزلت ملكة تسبح
وما لبثت سمكة سلمون ذهبية حمراء
أن تدفقت فيها
عند اكتمال المساء

روى فيشر (ولد ١٩٣٠)

دودة مقطوعة

أنت الاختراع
الذى اخترعته مرة من قبل —
ونسيته .
إنى أشد حاجة إلى أن أخترعِك الآن
من حاجتك إلى أن تتذكرى

جيفرى هيل (ولد ١٩٣٢)

أوفيد فى الرابع الثالث

إنى أحب عملى وأطفالى . الله بعيد ، صعب . الأشياء تحدث قريباً أكثر من اللازم من أحواض الدم القديمة . البراءة ليست بسلاحٍ أرضى

لقد تعلمت شيئا واحدا : الا أنظر من عل كثيرا إلى الملعونين . إنهم ، فى مجالهم يتوافقون على نحو غريب مع الحب الإلهى ، وأنا ، فى مجالى ، أحتفل بجوقة الحب .

جورج مكبث (ولد ١٩٣٢)

من « عشاق »

وهكذا باشرنا الجنس
بين الجثث هناك
كانت تنورتها ترتفع عن فخذيها
وأربع بوصات منهما عارية

فيليب هو بسباوم (ولد ١٩٣٢)

السعى وراء السعادة

« إنك لا تستطيع أن تعيد عقارب الساعة
الوراء ، وأوامرك
مقدسة ، لكن ، أى عزيزتى : إن للساعات —
مثلنا — أيدى

جون ستولورذى (ولد ١٩٣٥)

مرشد الزواج

« كتب تعليم الجنس لها مكانها » ، هكذا قال ،
« إذ تسند ساق الفراش المكسورة » .

چون فولر (ولد ١٩٣٧)

أشجار الدردار

الهواء يظلم ، الهواء يبرد
وأول الأمطار يُسمع بين أشجار الدردار الكبيرة
قطرة لكل ورقة ، قبل أن تبلغ الأرض .
إنى مازلت حيا

مايكل لونجلى (ولد ١٩٣٩)

بوابة الصدى

أقف بين أعمدة البوابة ، والكلمات الأولىَ التى تلم برأسى
جُمجمة بين أذنين تعيد بناء راجعا صداها من حائط الدير
أصوات مكسورة ، وأحجار مكسورة ، والتاريخ كى أقيس هذه الحقول بسرعة الصوت

ديريك ميهون (ولد ١٩٤١)

عند البركة

ابنتى التى تبلغ من العمر أربعة أعوام
تشير إلى السقف الواطىء
صائحة :
« أنظر إلى ظل
الماء على السماء ! »

جون مول (ولد ١٩٤١)

من « أربع مدن » سان فرانسسكو

حدقت غربا
إلى الضوء على الماء
ناديت وناديت
وتلقى المحيط صوتك

ولم تتمكن من المضى أبعد من ذلك
ولكن الدموع سقطت من تلك النظرة
صنعت للشاطىء قلادة
عندما تأتى .

هوجو وليمز (ولد ١٩٤٢)

النافذة المفتوحة

إصوات ليلاً فى الصيف
أرقد فى فراشى
واسمعها راسا على عقب
وأظننى فى فرنسا

بول ديركان

ايرلنده ١٩٧٢

بجوار القبر الجديد لجدتى المحبوبة
قبر حبى الأول التى قتلها أخى

كولين فلك

رحلة

نقود عربتنا عبر الجبال ،
واسترخى إلى جوارك —
عارفا أنه أياً كان قائد السيارة فينا
فسنصل سالمين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرنسيس نيوبولد

الشعر فى بريطانيا

كان ثمة حرب
فغدا الشعر شعبيا تقريبا
ثم جاء السلام ، وكثر الخبز والألعاب
ومرة أخرى عاد الشعر زائداً عن الحاجة

هوامش :

(١) اعتمدت فى رصد هذه التواريخ على كتابى « الأدب الانجليزى فى القرن العشرين » لمؤلفه هارى بلا ميرز (الناشر ما كميلان ، ١٩٨٢) و« أدب الولايات المتحدة الأمريكية » لمؤلفه مارشال وكر (الناشر ماكميلان) ، ١٩٨٥) .

(٢) ثمة مقالة عن كريج رين للدكتورة مارى تريز عبد المسيح بأحد أعداد مجلة « القاهرة » فى عهد عبد الرحمن فهمى .

(٣) انظر فى هذا الصدد كتاب « الأدب السكندرى » للدكتور محمد حمدى إبراهيم ، دار الثقافة والنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ .

(٤) رووكى : شاعر فارسى من شعراء العصر السامانى ، عقد الدكتور محمد غنيمى هلال مقارنة بين خمرياته وخمريات أبى نواس (مجلة « الكاتب » يولية ١٩٦٢) وترجم له عددا من القصائد فى كتابه « مختارات من الشعر الفارسى » (الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥) .

(٥) اغسطس ١٩٦٨ : هذا هو تاريخ الغزو السوفيتى البربرى لجمهورية تشيكوسلوفاكيا وسحق ثورة شعبها تحت جنازير الدبابات .

(٦) موضوع القصيدة ـــ كما يدل العنوان ـــ نشأة البارانويا أو الشعور بالاضطهاد . والمتحدث زنجى من جنوب أفريقيا يشكو من ألوان العسف ، حقيقية ومتوهمة ، التى تقع عليه . وإذا كنا قد ظللنا طويلا نستمع إلى شكوى الاغلبية السوداء فمن العدل أن نستمع ، مرة ، إلى وجهة نظر واحد من الأقلية البيضاء .

هامش ختامى :

لمن يريد الاستزادة أن يرجع إلى ترجمات سابقة للشعر الأنجليزى فى القرن العشرين . ومن بين لشعراء هذا القرن نال ت . س إليوت نصيب الأسد إذ ترجمه . د . لويس عوض ، صلاح عبد الصبور ، د . محمد مصطفى بدوى ، د . عبد الغفار مكاوى ، عبد الله البشير ، د . نبيل راغب ، د . صبرى حافظ ، وغيرهم .. كما ترجم د . سهيل بشروئى عددا من قصائد و . ب . بيتس ، وترجم الشاعر العراقى السياب قصائد لإديث سيتول وغيرها . كذلك نُقلت نماذج من أعمال شعراء الالتزام السياسى والاجتماعى فى الثلاثينيات . ولكن شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية ظلوا ـــ فى الأعم الأغلب ـــ مهملين عدا قصيدة هنا أو مقالة هناك ، إلى أن جاء بدر الديب فترجم ديوان إيان هاملتون « العاصفة » . ومن قبله ترجم د. عادل سلامة ، وهو من أبرز المتخصصين فى الشعر الأنجليزى الحديث فى جامعاتنا ، قصائد لأودن وإمبسون وجون وين وغيرهم فى كتابه « الأدب الأنجليزى المعاصر : دراسات وقضايا » (دار المريخ للنشر ، الرياض ١٩٨٤) . وفى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب منذ أكثر من عامين كتاب مختارات من الشعر الأنجليزى المعاصر لأسامة فرحات .

للقارىء أيضا أن يرجع ، إن شاء ، إلى كتابى المسمى « الشعر الأنجليزى الحديث » (سلسلة المكتبة الثقافية ، العدد ٢٧٣ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) وأنتهز هذه الفرصة لكى أصوب ثلاثة أخطاء وقعت فيها فى ذلك الكتيب (كان حظى من الحماسة حين وضعته منذ أكثر من عشرين عاما أكبر من حظى من العلم ، ولكنى فيما عدا ذلك لا أتنكر لشىء فيه) .

ص ٥٠ القديسة جوليانا النرويجية . صوابها : المتصوفة الأنجليزية جوليانا أوف نورتش (نورتش اسم مدينة بريطانية فى شرقى أنجلترا ، ولا صلة لها بالنرويج) .

ص ٥١ ومواضع أخرى : لويس ما كنيس . صواب نطق اسمه : لوى . ص ٨٣ الشاعر ستيفى سميث . صوابه : الشاعرة جهل ، ياسيدتى ، لا شىء غير الجهل ! على حد قول الدكتور صمويل جونسون لسيدة لامته على أنه فى معجمه عرّف كلمة Pastern بأنها « ركبة الجواد » والصواب أنها رسغ الدابة .

مكارم الغمرى

روسيا

تيارات الشعر المعاصر:
دراسة ونصوص

حين نتعامل مع مادة الشعر الروسى المعاصر فإننا نجد أنفسنا بصدد تيارين؛ أحدهما نما وترعرع داخل الوطن الروسى السوفييتى وحمل بداخله حركة المجتمع ونبض الواقع، والآخر شق طريقه خارج الحدود السوفيتية وعكس هموم المهجر والشعراء المهاجرين . لست — هنا ـ بصدد تقديم صورة متسعة لتطور هذين الرافدين اللذين يلتقيان عند تقاليد الشعر الروسى الكلاسيكى، وتجمعهما الروح الروسية واللغة الأدبية الروسية، فهذا موضوع كبير يحتاج إلى دراسات متعددة، لكنى سأتوقف عند بعض الملامح المميزة لاتجاهات الشعر الروسى المعاصر، الذى تجرى حالياً فى بلاده قراءة جديدة لتاريخه فى الفترة السوفيتية الماضية، وكتابة لتاريخه الجديد الذى سيضم الشعراء الروس السوفييت داخل الحدود، وشعراء المهجر فى الخارج؛ وذلك بعد إعادة الاعتبار إلى الشعراء المنشقين المنفيين من التاريخ الأدبى السوفييتى.

ـ ١ ـ

الانشقاق بين تيارات الشعر الروسى فى الفترة السوفيتية الماضية (١٩١٧ ـ ١٩٩١) ليس ظاهرة جديدة، فقد انقسم الشعر الروسى قبل الثورة السوفيتية إلى اتجاهات متباينة فى نهاية القرن الماضى ومطلع القرن الحالى حين ازدهرت التيارات الشعرية الشكلية (الرمزية، المستقبلية وغيرهما) واحتدم الجدل بينها وبين التيارات الواقعية التى كانت تنادى بالبساطة، والوضوح، والاهتمام بالواقع. وقد اشتد الجدل بين هذه التيارات ـ على نحو خاص ـ فى العقدين الأولين بعد ثورة (١٩١٧) الاشتراكية، وهو الوقت الذى لقيت فيه التيارات الشكلية أعنف هجوم من جانب بعض جماعات الواقعية الاشتراكية، إلى أن أُطبق الحصار حولها فى الثلاثينيات من القرن الحالى فى أعقاب صدور المرسوم الخاص ببيروستريكا المؤسسات الأدبية والفنية (١٩٣٢) والذى حلت بمقتضاه كل الجماعات الأدبية والفنية المستقلة،

وأعلن عن تأسيس اتحاد الأدباء السوفييت واتخاذ الواقعية الاشتراكية مذهباً فنياً واحداً تنضوى فى إطاره تيارات الأدب الروسى جميعها، وبذا انتهى وقت التجريب بالنسبة للشعر الروسى ودخل تاريخه مرحلة الواقعية الاشتراكية.

- ٢ -

ازدهر فى الشعر الروسى فى الفترة المبكرة بعد ثورة (١٩١٧) تيار «الرومانتيكية الثورية» الذى جسد المثل الأعلى الاشتراكى وعبر عن طموحات البناء الاشتراكى، وقد تميزت أشعار الرومانتيكيين الثوريين بالنغمة الغنائية الحماسية التى تعلو فيها «نحن» الغنائية على «الأنا»، ويتغلب الفكر والمعلومة على الفن والمشاعر، ويتراجع العالم الداخلى للإنسان العادى أمام المشاعر الجماعية الثورية المتعطشة للبطولة.

وعلى الطرف الآخر؛ وفى مواجهة الرومانتيكية الثورية تجسد فى إنتاج ما أطلق عليهم «بشعراء القرية» دراما الصراع بين القديم والجديد فى نفس الإنسان الروسى وتبوأت مكانة الصدارة فى إنتاج هؤلاء الشعراء موتيفات اليأس والجزع على مستقبل روسيا: روسيا القرية والفلاح التى قابلوا بينها وبين المدينة كرمز للآلة والبروليتاريا الزاحفة....

وقد خفت بريق الرومانتيكية الثورية فى الشعر الروسى مع نهاية الأربعينيات إزاء أهوال الحرب العالمية الثانية التى قدم السوفييت ضحية لها الملايين من الأرواح، وبدا كما لو كان الشعر قد دخل الحرب جنباً إلى جنب مع المحارب، فقد انشغل شعر الأربعينيات والخمسينيات بموضوع الحرب، وتصدرت الإنتاج الشعرى لهذه الفترة موتيفات الوطن، الحرب، الموت، الخلود، الحلم بالنصر، القلق على مصير الوطن، وبدت صورة البطل الغنائى قريبة من إنسان الواقع، ومعها بدأت تتضح فى الشعر الروسى البداية الواقعية ويقوى الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والأخلاقية، والشعور بتناقضات الواقع الاجتماعى.

- ٣ -

وتعد فترة الخمسينيات بداية تحرر الشعر الروسى من القيود الصارمة «للواقعية الاشتراكية» وفاتحة طريق جديد لازدهار الشعر الروسى فى تنوع أسلوبى جديد حصل على حق الاعتراف به فى تصريحات المسئولين فى المؤسسة الأدبية الرسمية، فقد أشار الأديب السوفييتى **فادييف** فى اجتماع للأدباء السوفييت بأنه: «**داخل الواقعية الاشتراكية توجد - وسوف تتطور - مختلف التيارات الإبداعية فى مجال الشكل والأسلوب**»(١).

وتوالت بعد التصريحات الرسمية الكتابات النقدية التى تؤكد وجود «**تنوع اسلوبى**» فى الشعر الروسى داخل مذهب الواقعية الاشتراكية، من هذه الكتابات دراسة الناقد **بوشمين** التى أشار فيها إلى أن «**الفكر الأدبى المعاصر قد أخذ بتكرار اكثر ينظر إلى الواقعية الاشتراكية لا بصفتها محصلاً للفرديات الإبداعية، بل كتعبير عن اتجاهات نوعية جامعة تنضوى تحتها جماعات الكتاب فى تيارات فنية اسلوبية وخاصة تلك التى تقود إلى الرومانتيكية**»(٢).

وقد اختلفت الدراسات فى تحديد هذه الأساليب والتمييز بينها، فأوردت بعض الكتابات هذا التنوع من خلال البحث فى التيمات الرائدة فى الشعر الروسى(٣)، وشاهدت كتابات أخرى هذا التنوع الأسلوبى فى التيارات التى خرجت عن إطار «الواقعية الاشتراكية» مثل التيار «**النقدى والاتجاهات الشكلية الجديدة**»(٤). **ولايزال موضوع التنوع الأسلوبى فى الشعر الروسى المعاصر رهن التقييم والجدل، وبدلا من الخوض فى مختلف**

التفسيرات النقدية فى هذا الصدد تخيرت من الشعر الروسى المعاصر بعض النماذج التى تمثل اساليبه التى تطورت فى إطار اتجاهين رئيسيين: الاتجاه الواقعى، والاتجاه الرومانتيكى.

ـ ٤ ـ

يعد تيار الشعر الواقعى أحد إنجازات الشعر الروسى فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وقد اختارت الشاعر تفاردوفسكى[٥] ممثلاً للاتجاه الواقعى نظراً لأن «الصفات الجوهرية للأسلوب الواقعى: ديمقراطيته وشعبيته، والاتساع الداخلى وثراء الكلمة الشعرية، مع كل ما يبدو من بساطة خارجية قد تكشفت باكتمال أكثر وأنضج فى الشعر الغنائى لتفاردوفسكى»[٦].

قصيدة تفاردوفسكى التالية عن الحرب، عن «الذاكرة المرعبة» للحرب وجروحها العميقة، وهى تعكس إحدى التيمات الهامة فى الشعر الروسى المعاصر، ويتضح من خلالها أسلوب تفاردوفسكى الشعرى الذى يعد امتداداً لتقاليد الشعر الروسى الواقعى الكلاسيكى، حيث البساطة والطبيعية والعمق النفسى، والدقة فى وصف جوانب الوجود المعيشى، والولع بإبراز التفاصيل الجوهرية، والمثل الأعلى الناصع المبتعد عن الكلفة فى التعبير.

●

«تفاردوفسكى

الذكرى المرعبة (١٩٥١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ستنفح فى الوجه، كما كان يحدث،
فى سخونة غابة الصنوبر،
من العشب المحصود الذابل،
من الأرض أسفل المرج الرطب،

ومن تحت، من النهر الناعس
من الأدغال ـ فجأة فى الهدوء ـ
سيُسمع صوتُ الوقواق
الحزين على الربيع،

صيف يوليو النضر،
الوقت المحبوب من الصغر،
كما لو أننى نهضت فى السَّحر،
واقتدت الماشية من الفناء.

أذكر هذا كله واضحاً:
برودة ندى الينبوع،
والصباح، والظهيرة المبكرة ـ
وقت مسرة الراعى،

والشمس اللافحة للظهر،
التى تبعث النوم وتبتلى به

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ. تفاردوفسكى

وطنين الذباب الذى يطارد
القطيع إلى الماء، إلى الشجيرات

والمذاق المرّ الحلو
من عصا الصفصافة المقشرة
العبقة بالرطوبة من الداخل
لهو زمان الصبا.

وكل هذا الصيف الشاب،
مثل أثر على المرج الندى،
أشاهده. لكن بالذكرى هذه
وحدها، لا أقوى على الزفير.

تحضرنى تفصيلا ذكرى أخرى
وتنبىء عن حقوقها.

مرة أخرى يعبق العشب الذابل.
بدوى الخندق المموه.

والرائحة نافذة بشكل مؤلم
كما فى طفولتى البعيدة،
لكنها اختلطت فيما بعد
بدخان الحفر المحرقة،

بالغبار المدخن للمسيرة
وملح عرق ظهر الجندى
يوليو عام واحد وأربعين،
صيف الحرب الملتهب!

من عند خط الحدود ذاته
المتراس المرعد للسعارك
هناك، افتقدت فى حياتى
الطفولة والصبا للمرة الثانية...

أكدُّ، وأعيش، وأهرم
والحياة غالية حتى النهاية،
لكنى لا أجرؤ على النظر بالسعادة السابقة،
إلى الحقول والمروج

أُنَحىِّ الندى الغض
فى الدرب المرئى بالكاد
أينما تطلعت، أينما سرت:
ذكرى الحرب المرعبة.

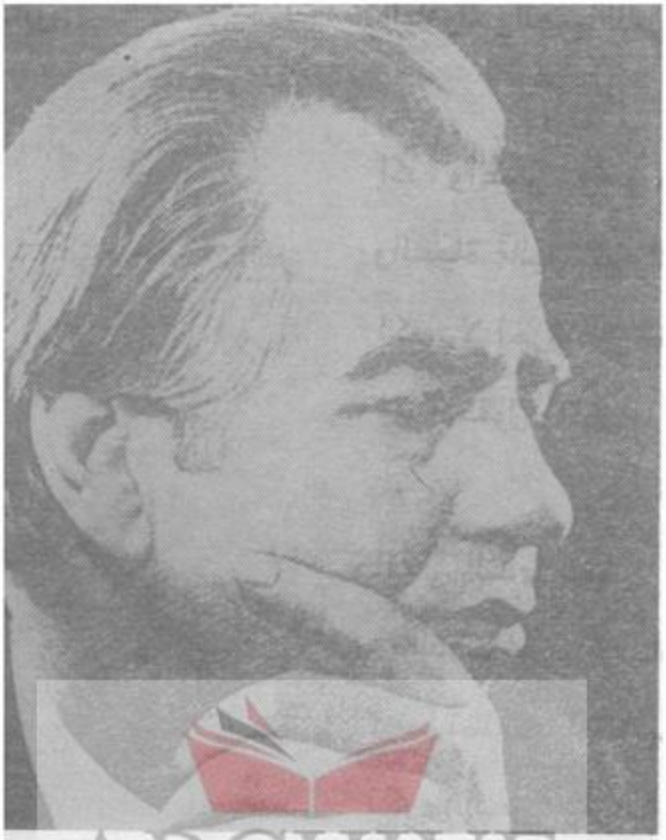
وبالذكرى هذه، ربما،
سيظل قلبى عليلا،
مادامت الحرب لن تصبح
بلية لا تسترجع للعالمين.

●

ـ ٥ ـ

أما التيار الرومانتيكى فى الشعر الروسى المعاصر فقد اتسم بالثراء والتنوع الأسلوبى، وقد اتجه الشعراء الرومانتيكيون إلى عالم الإنسان الفرد، فعادت إلى الظهور فى إنتاجهم «الأنا» الغنائية محل «نحن» الغنائية التى غلبت فى العقود الثلاثة الأولى بعد ثورة ١٩١٧.

اختارت بعض النماذج التى تعبر عن التنويعات الأسلوبية داخل التيار الرومانتيكى وذلك من خلال إنتاج ثلاثة شعراء هم على التوالى: **فاسيلى فيودروف**[٧]، **اندرى فوزنيسينسكى**[٨] و**روبرت روجدستفينسكى**[٩].



ف. فيودروف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ ٥

الشاعر **فاسيلى فيودروف** هو واحد من الشعراء الذين أطلق عليهم جيل «**استدعاء ما بعد الحرب**» وهم الشعراء الذين تجلت موهبتهم الشعرية فى منتصف الخمسينيات. ويتميز الأسلوب الشعرى **لفيودروف** بالمزج بين الغنائى والفلسفى، بين المثل الأعلى الذاتى والاجتماعى العام.

القصيدتان التاليتان تعكسان شعور القلق الذى يشكل العصب الرئيسى فى الإنتاج الشعرى **لفيودروف** المتأمل فى مغزى الحياة والوجود الإنسانى، والمتقد بالرغبة المحبطة فى الإسهام بالنافع من أجل الإنسان، والثورة فى وجه الزيف والنفاق والانتهازية.

●

فاسيلى فيودروف:

«دم العبودية»

مع ذلك
الذى سال فى الجهاد،
١٠٠

انبلج من عياهب القرون
إلينا نحن الأحرار،

فحصلنا بالميراث
على دم العبودية الآسن.

مع الدم
المتمرد
الحاد،
الذى أنجز المهام الكبرى،
إنساب إلى حياتنا،
دم الخدم الراكد العكر.

لم أذهب إلى الطبيب للتحقق
هنا لا يلزم فحص طبيب،
بعد أن شعرت بوجل المقهور
قلت لنفسى:
إنه هو.

شَبَبتُ عفياً،
لم أنثنِ تحت الريح،
لم أنتشِ من ذنب غريب،
لكنى اضطررت،
أن ابتسم للخسيس
وأحسست:

أنه هو!
دم العبد،
المزدرى للوفاء،
جنباً مع ذلك
الذى يلتهب راكضاً
مثل خائن،

تسلل إلى حصن،
يفتح الأبواب للعدو،
مثل جاسوس،
يغرس رعشة الجّبن

فى قوة المحارب.
لن تقتله بالرصاص
ولن تضيق الخناق عليه.
لكنى أخاف

الصراع المتوتر يمتد
لا أيّاماً ـ بل سنوات
سنة وراء السنة
وأنا أحارب مع الأعداء
أُجْهز بداخلى
على العَبْد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الضمير»

تسقط الرأس
لا على قاعدة المقصلة ،
تسقط على المائدة،
وهاهم بدعوا يضجون،
بدعوا ينظرون،
بدعوا يتنهَّدُون.

يقولون: لقد أصابه الكلل
إنه لن يستمر
فى غضون ذلك
تستريح الرأس.

فى ظلام رأسى
يبزغ قمرٌ هادىء
يبزغ. يضىء،
مثل عين سحرية،
هاهو الليل ينهزم
وها هى الحياة مرئية لى،
وبها يوجد
طريق سماوى.

وعبر ذلك
السماوى،
كما كان يحدث،
تُسْرع متخففة
الغبار يدمغُ طرفَ الرداء
وهى تنحنى لأشجار البتولا،
أمى....
آه، أمى
فى السترة
التى أرسلها الشيخ إليها
من «تومسك» فيما مضى
عبر آلاف الأميال،
عبر الأنهار،
المنحدرات والعويل،
أمى تسير،
من القبر ناهضة،
حتى موسكو
حتى رأسى الأشعث،
الساقط على الكف
تحت الستارة المرحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمى قادمة
تلاطفنى،
وتوبخنى
وتلومنى
الضجيج فوقى
من الغابات العتيقة
فقط أمى
ما عادت تقوى على الكلام،
أمى تصرخ فىّ بأمرٍ ما
بعينين كبيرتين.

ما بِكِ يا أمى؟
لم ارتديت
تلك السترة القديمة؟
آه، ما الحديث
مادمت قد خرجت
من الظلمة الحالكة
إذن، أنا أفعل ما لا تحبين
إذن، يحدث معى
شىء ما غير طيب.

لا توجد سعادة

أجل فما هى!
لو أنها أدركتنى
لو أننى كنت أكثر حرصاً
وكنت أكثر صبراً
أشعر بالألم،
لأننى لم أجعل،
أحداً بعد
على الأرض
أكثر سعادة

ما من أحد!
حتى أنتِ
فى مثل بِرِّكِ
ولا أولئك، الذين أحببتهم
حبًّا دنيوياً
ولا أولئك، اللائى
حملن إلى
جمالهن،
ولا تلك،
التى صارت
زوجتى.

ما من أحد!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكنى حملت إلى العالم
قلباً منشرحاً
وألماً أمضَّ روحى.
وسرت مستقيماً فَحسْب
لكن، إذا كنت لم أنقذ
العالمَ من الدموع،
لم أُنقذ القربى،
فلِمَ أكونُ إذنْ
يا أمى؟...
أما الشعر
فما هو الشعر؟
كثيرون الآن
يكتبون الشعر
يكتبون بيسر شديد
يكتبون فى سلاسة متدفِّقة
أتسمعين، يا أمى

تغنى الديوك فى سيبريا
أما أنتِ فبعيدةٌ بالنسبة لك
العودة
للخلف....

تسقط الرأس
لا على المقصلة
على الحزن الهادىء
حتى الآن لايزالون يضجون،
ينظرون،
يتنهَّدون،
أمتلىءُ بالحزن ،
امتلىءُ بالخجل ،
انهض بكامل قامتى
انتفض
وأخطو من جديد !

●

٥ ـ ٢

أما الشاعر اندرى فوزينسنيسكى فهو ينتمى إلى جيل شعراء الستينيات التالى مباشرة لجيل فاسيلى فيودروف، والذى يضم فى عداده الشعراء يفتوشنكو، وبيلا احمدولينا وروبرت روجديستفنيسكى، وهو الجيل الذى شرع على طريق الأدب «حين توقد الاهتمام الحاد غير العادى بالشعر، والذى آذن ببداية التحرر الروحى للمجتمع»(١٠).

ويعد فوزنيسنيسكى واحداً من اهم شعراء الستينيات، وهو يقدم فى أشعاره انموذجاً «للأسلوب التعبيرى، اسلوب تعرية الألوان والكلمات»(١١).

ومن جهة اخرى يرتبط إنتاج فوزنيسنيسكى بحركة

التجديد الأخيرة فى الشعر الروسى، إذ يتميز إنتاجه «بالقافية الحرة، والتفاصيل التصويرية الناصعة والتشبيهات غير المتوقعة والاستعارية»[١٢].

اخترت قصيدة فوزنيسنيسكى «بكاء على قصيدتين لم تولدا» التى تعكس الأسلوب الشعرى لفوزنيسنيسكى وتتطرق لموضوع حرية الفنان، أحد أوجه موضوع «الفرد والمجتمع» الذى انشغل به الشعر الروسى فى العقود الثلاثة الأخيرة. تتنسم قصيدة فوزنيسنيسكى موتيفة «اللاحرية» وهى الموتيفة الرئيسية فى إنتاج فوزنيسنيسكى بعامة. و«اللاحرية» هنا تمس عالم الفنان والفن المكبل بالقيود.

•

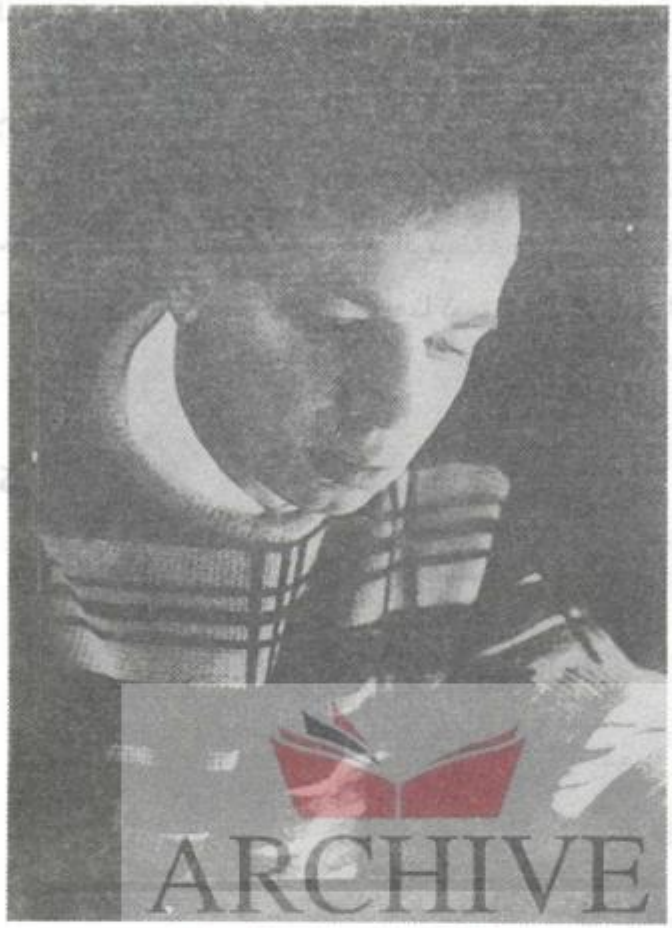
فوزنيسنيسكى:

«بكاء على قصيدتين لم تولدا» (١٩٦٥)

آمين.
قتلتُ القصيدة. قتلتهُا، قبل أن تولد. إلى
القارونين[١٣]
ندفن
ندفن القصيدة. الدخول للأغراب كلهم.
ندفن.
فى الدنيا السوداء متحابَّتيْن
مشوَّهتيْن
ترقد قصيدتان،
مثل منظار المسرح الأبيض.
حياتان مَزَج القدر نصفيهما ـ
قصيدتاى الاثنتان ذاتهما
العندليبيتان!

أنتم، أيها الناس،
أنتم، وحوش،
البحيرات، حيث مولدهما
فى أوستانكينا[١٤]
أنت، يا أشجار الزيزفون المعتمة
مثل أذرعٍ فى مَحلِّ قراءة الكف، ـ
انهضى،
الطرق، مقتولة بالحزن،
كفى تمرغاً فى الأسفلت،
مثل شَعرٍ يتهدَّلُ فوق مدينة،
انهضى،
تكشفى، أيتها التوابيت،
مثل مُدَى عملاقٍ مطوية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ. فوزنيسنيسكى

أنهضوا أنتم ـ

ياسير فانتوس، يابوريس ليونيدوفيتش[١٥]

يا برامنتى[١٦]

لو أنكم أحببتموهم؛ الآن هم أيضاً رفات

انهضوا.

وأنت، يا عضو رئاسة مجلس السوفييت

يا رفيق حمزاتوف،

انهضوا،

مات الفن، هذا لا يُعوَّض،

وهذا ليس بأقل أهمية

من خطاب

فى ذكرى احتفالية،

انهضوا.

موتهم ـ حكم. نحن ـ معتقلون.

انهضوا

آه، كم كنت تودين أن يسير ابنك نظيفاً

ومستقيماً،

انهضى، يا أمى.

انهضوا أنتم فى سيبريا،

فى موسكو،

فى المدائن،

كم قتلنا

فى أنفسنا،

الذى لم يولد،

انهضوا،

لانداو[١٧] المقتول فى عامل الفضاء.

انهضوا،

كوبيرنيك[١٨]

انهضوا،

أنت يا فتاة فى فرقة الچاز

أتذكرين الأربطة المدرسية؟

انهضوا.

الأولاد الأبطال خرجوا إلى أبطال ولكن من

نقيضهم

انهضوا،

انهضوا.

ماتت القصائد. أصدقائى فى فزع

سعيد ـ

الذكرى الأبدية!

يا وزير، كنت تحلم بالإبحار

كملاَّحٍ صغير فى الأطلنطى

الذكرى الأبدية.

لفوف (١٩) الرعد هبه ،أين « هاملت »

الذى لم تؤدِّه ؟

الذكرى الأبدية ،

أين أميرُكِ أيتها العجوز؟ أما البكارة

فيمكن أيضاً إحاطتها ببرواز،

الذكرى الأبدية،

أيتها الأفكار الخضراء، انهضى مثل لهب،

الذكرى الأبدية.

الحلم والأمل، أنتما خرجتما تبتهلان؟

الذكرى الأبدية!

آمين.

لحظة صمت. لحظة مثل السنوات

اسكتنا أنفسنا ـ الجميع كانوا ينتظرون الطقس

اليوم لن تقول، اما غداً

فإنك لن تصلح

الذكرى الأبدية

ولذكرانا، الراحلة، مثل حيوان أماتوه

الذكرى الخالدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آمين
المجد الأبدى!

المجد الأبدى!
لذلك الذى حمل المشعل ضدّ الفساد.

●

٥ـ٣

أما الشاعر روبرت روجديستفنسكى فيعد إنتاجه امتداداً لتقاليد الشاعر مايكوفسكى الذى جمع فى أشعاره بين الحس المدنى وبين الغنائية والفلسفية، وإذا كان «فوزنيسنسكى يبرز فى الشعر الروسى كممثل للتيار الرومانتيكى التعبيرى، فإن روجديستفنسكى يكشف عن تطور مميز للأسلوب الحماسى الرومانتيكى فى اتجاه المحسوس الدنيوى والإثراء بوسائل النبرة الاجتماعية الدارجة»(٢٠).

القصائد التالية لروجديستفنسكى تعبر عن طابع الرومانتيكية فى إنتاجه، والتى تضرب بجذورها فى الحياة العادية اليومية وتختلط بها المشاعر الحية باللهجة الخطابية والبيانية.

●

روجديستفنسكى

«زهور أدغال سيبريا» (١٩٦٩)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم آت بزهور أدغال سيبريا
معذرة.

لا تصدقى،
إن قالوا، إنها
رديئة.

إذا كذب شخص ما،
ماذا كان يقرأ عن ذلك...

ببساطة،
هذه الزهور
لا تضاهى تلك المرجوَّة
فى الأشجار المنحنية
على المنحدرات
تتورد، ساطعةً
مثل الغروب،
مثل صفار بيض ينضخ بالدماء
لن تزدان بها

مائدة المدينة.
ليس من أجلها
بريق الكريستال المهذب.
ليس من أجلها!
وهى لن تفهم أبدا،
أن الماء من أسفل الصنبور
هو ماء كذلك...
جَرِّبى اقتلاعَها! اقتلعيها
أمسكى بها،
فلسوف تبدو اليَدانِ داميتيْن!
لكن لا تخافى
ثبتى الزهور على السترة...
فقط ما هذا؟
أترين؟

بعد أن افتقدت الأرض،
تلك
الدغليَّةُ السيبيرية
ونبتت عند الفجر
على أرض المدينة
عليها الندى
وآثار الدببة
ثم تبدأ فى الذبول الهائل
الزهور!
وتخبو سريعاً!
وتهلك للتو!
لم آت
بزهور أدغال سيبريا
معذرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

•

«على الأرض» (١٩٦٩)

على الأرض
الفاجعة الصِّغر
كان يعيش إنسان صغير
كانت عنده وظيفة
صغيرة
وحقيبة ضئيلة
وكان يقبض راتباً
متواضعاً
وذات مرة
فى صباح رائع

طُرِقُ على نافذته
الصغيرة
بَدَتْ
الحرب
وأعطوه رشاشاً صغيراً
وسلموه حذاءً شتوياً صغيراً
وأعطوه خوذة صغيرة
ومعطفاً
صغير

المقاس
لكن حين سقط
مشوَّهاً غير موفَّق
فى صيحة هجومية
بعد أن رُضَّ فَمُه
لم يَكْفِ المرمَرُ
فى الأرضِ كلِّها
لكى يُنْحتَ الولَدُ
بكاملِ هيئتِه!

مقطع من قصيدة «القداس الجنائزى» (١٩٦١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المجد
الأبدى
للأبطال!
المجد الأبدى
المجد الأبدى
المجد!
لكن ما الحاجة
لهذا المجد؟

للأبطال
الموتى؟
لا يلزمهم
هذا المجد
للساقطين؟
مُنْقذى كلِّ إنسان
غير مُنقذى أنفسهم
لا يلزمهم
هذا المجد..

- ٦ -

المختارات السابقة تقدم نماذج للشعر الروسى المعاصر داخل الحدود، وهناك رؤية أخرى للواقع نفسه من شعراء المهجر خارج الحدود. وقد اخترت القصائد التالية للشاعر **يوسف برودسكى**[٢١] ممثلاً لشعراء المهجر وهو حاصل على جائزة نوبل للآداب.

ويعد **برودسكى** أحد ممثلى «الموجة الثالثة». من الأدباء المهاجرين، وقد ظل إنتاج هذه الموجة مجهولا بالنسبة للقارىء الروسى حتى السنوات القليلة الماضية التى أعقبت البيرسترويكا ويرتبط إنتاج هؤلاء الشعراء من جهة التقاليد بالشعر الروسى فى بداية القرن الحالى، وتتجلى فى هذا الإنتاج موضوعات ثقافية دينية وفنية.

وفى الوقت الذى يقدم فيه إنتاج الموجة الأولى من المهاجرين فى العشرينيات طيفاً من الحنين إلى الوطن الروسى، وتتجسّد فيه مأساة الانشقاق والهجرة، نجد أن شعر الموجة الثالثة التى ينتمى إليها **برودسكى** يجسد مشاعر الغضب والكراهية تجاه الواقع السوفييتى السابق، وهو ما نستشعره من القصيدة الأولى من القصائد التالية، والتى تحمل العنوان «**الذكرى الخامسة**» (٤ يونيو ١٩٧٧) والتى تطابق تاريخ الرحيل الإجبارى **لبرودسكى** من الاتحاد السوفييتى:

●

برودسكى

«الذكرى الخامسة»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك مع كلمتى «أنا موافق» ينسال من الخدود
جير مطفأ
هناك تدخن الأيقونة فى الكنيسة بشمعة
من الشمع
أحياناً تمنح عظمتها بلاداً مجاورة
مواتا
هناك البنفسج البهى يئن
فى الأسوار
الخمارة طوال اليوم تضطجع بمحصولها الوفير
هناك ذاك، الذى فى المقدمة، يشبه ذاك
الذى فى المؤخرة
هناك تتدلى فى الهواء قصاصات «الآرىّ»
القديمة
القمح استحال إلى نموذج عرض
بعد أن غادر الشعار
الغابات تمتلىء بالسنانير وكائنات أخرى
ثمينة

«أول يناير ١٩٦٥»

سينسى المنجمون عنوانك
وتتوارى النجوم فوق رأسك
وستسمع فقط عويلا مبحوحاً
للرياح، كما فى القديم
ستنزِعُ الطيف عن الكتفين المتعبتين
قبل أن تُخْمِـدَ الشمعةُ قبل الرقاد
مادام التقويم يـعـدّنـا
بالأيام أكثر من الشموع

ما هذا؟ حزن، ربما، حزن
نغم مألوف عن ظهر قلب
هو يتردد، فَدعْهُ
دعه يتردد تباعاً

دعه يدوى فى ساعة الفناء
كامتنان العين والشفاه
لذلك، الذى يجبرنا
أحيانا، على أن ننظر إلى الأمام

و، أنا أرنو إلى السقف صامتاً
مادام الجورب فارغاً تماماً،
ستفهم أن الشح مجرّد رِهان
ذلك الذى هَرِمَ للغاية
وأن الإيمان بالمعجزات متأخر
و، بعد أن ترفع راسك إلى السماوات
ستشعر فجأة، أنك أنت نفسك
هبة صادقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

«من سلسلة جزء الكلام»

ولدت اونشأت فى مستنقعات البلطيق، قرب
الأمواج الزّنكيّةِ الرطبة، المغيرة دائماً بالاثنتين

ومـن هنا توكل القـوافى، من هنا ذلـك الصوت
الذابل

المتعرج بينهما، مثل شعرة مبتلة
إذا كانت متعرجة. وأنا متكىء على المرفق
قوقعة الأذن لن تميز بهما هديراً
بل صفقات الأقمشة، مصاريع النوافذ، الراحات،

الإبريق،
الفوار على الموقد، الحد الأقصى ـ بقبقة الشاى
فى هذه النواحى المنبسطة، ذلك الذى يحمى القلب
من الزيف، إنه ما من مكان تختبىء فيه ويُرى
أبعد
الفضاء دائماً حاجز فقط بالنسبة للصوت:
العين لن تتذمر من عجز الأذن.

هوامش ومراجع

١ ـ أ. فادييف، «عبر ثلاثين عاماً»، موسكو، ١٩٥٧، ص٥٩٨.
٢ ـ أ. بوشمين، «القضايا المنهجية للأبحاث الأدبية»، لينينجراد، ١٩٦٩، ص٢٠٠.
٣ ـ او. لارمين، «المنهج الفنى والأسلوب»، موسكو، ١٩٦٤، ص٢٤٣.
٤ ـ ف. كوفالييف، «تنوع الأساليب فى الأدب السوفييتى»، موسكو ـ لينينجراد، ١٩٦٥، ص٢٠.
٥ ـ الكسندر تفاردوفسكى (١٩١٠ ـ ١٩٧١) من أهم مجموعاته الشعرية: «القصائد» (١٩٣٧)، «الطريق» (١٩٣٨)، «المدونة الريفية» (١٩٣٩) وغيرها. كتب فى سنوات الحرب ملحمة «فاسيلى تيركين»، ثم الملحمة الفنائية «منزل عند الطريق» (١٩٤٦) ، وملحمة «بعد خلف بعد» (١٩٥٠ ـ ١٩٦٠).
٦ ـ ف. زايتسيف، «الأساليب الفردية والتيارات الأسلوبية فى الشعر الروسى السوفييتى»، موسكو، ١٩٧٣، ص٤٧.
٧ ـ فاسيلى فيودروف من مواليد ١٩١٨، من أهم أعماله «ثلاثية غنائية»، «كتاب الحب»، «السماء السابعة».
٨ ـ أندرى فوزنيسينسكى من مواليد عام ١٩٣٣ من مجموعاته الشعرية «ظل الصوت»، الكمثرة المثلثة»، «موزاييك».
٩ ـ روبرت روجديستفنسكى، من مواليد عام ١٩٣٢، من أعماله «القداس الجنائزى»، «خطاب إلى القرن الثلاثين»، «إهداء».
١٠ ـ ل. لازاريف، «علمنا الوقت»، مجلة «زناميا» (اللواء)، يونيو، ١٩٨٩، ص٢١٠.
١١ ـ عن كتاب «يوم الشعر»، موسكو، ١٩٦٩، ص١٧٦.
١٢ ـ او. لامرين، «المنهج الفنى والأسلوب»، موسكو، ١٩٦٤، ص٢٦٣.
١٣ ـ نسبة إلى قارون.
١٤ ـ اوستانكينا منطقة فى موسكو توجد بها أرض المعارض الدائمة.
١٥ ـ بوريس ليونيدوفيتش: الإسم الأول والثانى للشاعر باسترناك.
١٦ ـ برامانتى من مشاهير الفنانين الإيطاليين المعماريين فى عصر النهضة.
١٧ ـ لاندو هو أحد العلماء الروس المعروفين الذين قابلوا صعوبات ومعوقات فى البحث العلمى.
١٨ ـ كوبيرنيك عالم فلكى بولندى معروف (١٤٧٣ ـ ١٥٤٣).
١٩ ـ لفوف هو إسم ممثل معروف.
٢٠ ـ زايتسيف، (مرجع سابق)، ص١٠٩.
٢١ ـ يوسف برودسكى من مواليد عام ١٩٤٠، من إنتاجه «موقفة فى الصحراء» (١٩٧٠)، «نهاية عصر رائع» (١٩٧٧)، «جزء الكلام» (١٩٧٧).
٢٢ ـ الأغنية المنفردة فى الأوبرا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ألمانيا

جـيلان ..
وأربعـة شعراء معاصرون

جـوتفريـد بن (١٨٨٦ ـ ١٩٥٦) ، **جـونتـر آيش** (١٩٠٧ ـ ١٩٧٢) ، **انجبـورج بـاخمـان** (١٩٢٦ ـ ١٩٧٣) ، **هانس ماجنوس انسنسبيرجر** (١٩٢٩ ـ) ، أربعة شعراء ألمان ـ **باخمان** نمساوية المولد ـ ينتمون إلى جيلين ، ليس بالمفهـوم الزمنى لـلاختلاف الجيـل وإنما بالمفهوم الثقافى والفكرى والسياسى .

جوتفريد بن وجونتر آيش ، التعبيرى المتأخر كمـا أطلق على نفسه ، هما الشاعران المهمان الوحيدان اللذان فضلا البقاء الاختيارى فى دولة الرايخ الألمانى الثالثة فى أثناء الحكم النازى (١٩٣٣ ـ ١٩٤٥) فى وقت غادر فيه الشعراء والكتاب والفنانون الألمـان كلهم البلاد بعـد أن منعت كتبهم وأعمالهم ثم حرقت ؛ وهما أيضاً الوحيداز اللـذان لم يحصل لهمـا شرف حـرق أشعارهمـا . أمـا **انجبورج باخمان وماجنوس انسنسبيرجـر** فهما من أدباء ساعة الصفر ، او مرحلة إعادة البناء الذى حطمته الحرب العالمية الثانية أى أن حربين مدمرتين سببتهمـا دولة ألمانيا القديمة وتحمل الألمان والأوروبيون نتائجهما ، تفصلان ما بين هذين الجيلين كما تفصل بينهما أيضـا كثافة التجربة وانقلاب الكثير من المفاهيم والأفكار والقيم المسلّم بها آنذاك ، مثل الوطن والحرب المقدسة أو العادلة والتحالفات الاستراتيجية والحرية الفردية والرأسمالية .

باخمان وانسنسبيرجر هما نموذجان جيدان للأدب الإيديولوجى ـ السياسى فى مستوياتـه الراقيـة والمقتدرة التى تتجاوز حدود القصيدة إلى مجالات وأنشطة فكرية أخرى ، فى حين كـان **بن وآيش** هما كـلاهما مثـلاً حياً «للحياد الأدبى» والشعرية الصرفـة Poesie Pure كما نراها عند **ابولينير وفاليرى وسان جون بيرس وعزرا باوند وأودن** .

١ ـ جوتفريد بن Gottfried Benn

فى صالة لحفظ الجثث تلقى أمامك على طاولة التشريح قـائد عـربة بـراميل بيـرة ، مخموراً ، كمـا تلقى قربـة

منفوخة . وهناك أحد ما وضع بين اسنانه زهره نجمية صغيرة لونها ليلكى غامق ـ خفيف ، وربما وجدت نفسك قد أمسكت سكينا طويلة لتقطع عظام الصدر والضلوع وغضاريف الحنك واللعوم تحت الجلد المتورم السميك لهذا الرجل المجهول الميت ، وتقص اللهاة واللسان وتصدم ، ربما سهواً ، الوردة الجميلة فتنزلق إلى كومة المخ الملقى جانباً ، فتنتشلها برفق وتضعها فى بطانة الكرش بين الشاش والأقطان ، والمساعدون يخيطون الجسد البارد ، وتقول للوردة «ارتوى يا وردة الأسطى إلى حد الشبع فى مزهريتك ، يانعة هادئة » . هذا هو الطبيب الجراح المختص بالأمراض التناسلية : **جوتفريد بن** ، فى اولى قصائده ، اول التشريح الشعرى .

أن تموت يعنى أنك تترك الأمور من غير حل ، الصور والذكريات تبقى غير مضمونة وغير مأمونة ، والأحلام المتبقية تقف فى نفق العالم جائعة نائمة ، العزلة ، أو الوحدة ، هى وحدها الحل الكبير للوجود . فماذا يعنى إذن أن تموت ويبتلى الآخرون بغسلك وتكفينك ودفنك ؟! هل خلقت من أجل نهاية كهذه ؟ هل هذه هى الحضارة ؟ لا . الموت ليس حلاً «رغم أننا نحمل بذور الآلهة كلها ، جينات الموت وجينات اللذة » كما يقول «بن» فى إحدى قصائده .

يعزو النقاد الألمان انتشار ظاهرة العدم والرهبة والرعب والتطيُّر أمام الموت إلى الرومانتيكية المتقدمة ، رغم أن جذورها تمتد إلى أسطورة جلجامش . إن أشهر منظرى العدم هم **جان بلول** الذى أعلن فى بداية القرن التاسع عشر «موت الله» ، **وهيجل** الذى سجل فى فنمنولوجيا الروح (١٨٠٧) «أن الله قد مات» ، **ونيتشه** الذى جاء فى نهاية القرن ليجدد هذه الدعوى ؟ فنيتشه الذى كان تأثيره على **بن** عميقاً وحاسماً ، جعل نتاجه المبكر يضج بفكرة العدم والزوال باعتبارها آخر عتبة فى سلم الاعتقاد الميتافيزيقى وهذه الصيرورة التاريخية لا يمكن الخلاص منها لأنها استحالة قدرية لا تنفع معها شكاوى **ايوب** ولا طاقة **سيزيف** الجبارة ولا غناء أورفيوس الساحر ؛ **فقط الفن وحده ، كما اعلن نيتشه** هو النشاط الميتافيزيقى الوحيد الذى تجبرنا الحياة على ممارسته ، هو الخلاص من العدم .

استلهم **بن** نظرية **نيتشه** حول نهاية عصر التدين والخوارق وبداية البحث عن الذات المغيبة الضائعة للإنسان ، والتى جعلت **بن** يتنصل شيئاً فشيئاً عن مسيحيته وهو سليل أسرة متدينة ، ويتعرض للحركة المسيحية فيما قبل الحركة التصحيحية اللوثرية وما بعدها ، وينتقد موقف الكنيسة السلبى من العنف والثورة ، فى حين أن معظم الحروب التى مزقت أوروبا ومنها حرب الثلاثين سنة وحملات التطهير ومحارق الساحرات والمارقين وحركات الهوستيين والكالفانيين كانت حروبا كنسية ـ دينية بحتة .

ويتساءل **بن** بعد ذلك فى كتابه (حياة مزدوجة) :

«ماذا يعنى كل هذا[1] أجاب **بن** شعرياً على سؤاله هذا بالسلب . وأخذ يتوغل فى ثنايا الجسد الإنسانى بحثاً عن الروح ، لكنه رغم تشريحه الجراحى لجسد الإنسان طولاً وعرضاً كما فعل فى (**زهرة الأسطى**) وفى (**المصران الأعور**) وفى (**الطبيب**) فإنه لم يجد روحاً ، مما جعل أمله يخيب وقصائده المتأخرة تنحى منحاً تراجيدياً ، ويغلب عليها طابع المراثى بدلاً من سكهة السخرية المرة التى حملتها قصائد ديوانه الأول (معرض الجثث) (Morgue) . وقد يبدو العنوان وكأنه اختراع جديد صادم ، لكنه مستعار ، ربما من قصيدة **لماريا ريلكه** تحمل العنوان ذاته كتبها فى باريس منتصف عام ١٩٠٦ .

ويقول ريلكه فيها :

«ها هم ملقون ها هنا ،
كما لو ان حدثاً متاخراً
يوحدهم مع انفسهم
وهذا البرود ،
حدثاً ، يصالحهم »[٢]

يدعى بن فى رسالة كتبها عام ١٩٥٢ بأن ريلكه ، كما تظهر تركته الشعرية ، كان متأثراً به ، على الأقل فى قصيدة **«حوار»** لأن **ريلكه** لم يستخدم من قبل قط قصيدة المقاطع الثمانية التى يعتبرها **بن** من اختصاصه وحده .

رفض **بن** ترقيع الروح والوعى بالأوهام المادية أو الميثولوجية أو المثالية ، وحاول الخروج من دائرة الممكن إلى دائرة البحث عن المستحيل فى الذات ، وهذا المستحيل هو القصيدة صعبة المراس التى يعالج بها نفسه المصابة بمرض الزمن . **«المرء لا يريد أن يكتب قصيدة ممالئة تعجب الآخرين ، إنما قصيدة تحفز الأدمغة وتثيرها . تكسرها ، تدميها ، تجعلها خلاقة مبدعة»**

التزم **بن** بمنهج التصوف الألمانى الفظ العنيف ، هذا الذى يختلف عن تصوف العشق الدينى عند **ريلكه** الذى أراد أن يخلق ديناً جديداً ، ديناً من الحب الشعرى . **وبن** ليس من السذاجة بحيث يبحث عن الحقيقة . إنه يبحث عن أناه المجهضة المشبعة بالقلق والخوف والضجر والعدم ، المتأملة الحالمة ، كثيفة الشاعرية ، منجم الأضداد الديناميكى الجدلى الذى هو على النقيض من مبدأ الحلول فى ذات الآخر الذى تبشر به الصوفية الروحانية الدينية ، التى تحاول الحلول فى العالم الخارجى والذات المطلقة ، لغرض الانسجام والتناغم والتجلى وراحة البدن والروح ، بينما التصوف النيتشوى يقوم على جعل الذات ـ الأنا بديلاً للمطلق ومحوراً للوجود :

عاش **بن** حياة مضطربة خطيرة ، واشتغل طبيباً ميدانياً فى الحربين العالميتين ، وقرر البقاء فى المانيا فى وقت غادر فيه غالبية الكتاب والفنانين والمثقفين الألمان إبان الحكم النازى وطنهم . لكن اعمال **بن** منعت عام ١٩٣٦ بأمر من **غوبلز** شخصياً ، وسحبت منه رخصة عيادته الخاصة وأصبح عرضة للعزلة والقلق والحزن الشديد حتى بعد الحرب التى حطمت منزله وأدت إلى انتحار زوجته .

القصائد المختارة هنا تنتمى إلى المرحلة الشعرية الأولى ، وقد اخترتها عمداً لكى تشكل تسلسلاً زمنياً مع قصائد الشعراء الآخرين.

٢ ـ جونتر آيش Gunter Eich

ينظر آيش إلى العالم الخارجى باعتباره انعكاساً يتحول إلى وعى ، أى أنه لغة . لكن **آيش** لم يلتزم بهذه النظرية شكلياً ، لأنه جعل من نفسه مصدر الانعكاس ومن روحه وذهنه ينبوع الوعى ، أى أنه يستلّ وعيه من عالمه الداخلى كما لو أنه عالم قائم بذاته ، وقصائده هى مجرد حوارات داخلية مع الذات ، ولأن القصيدة بالنسبة له عمل طويل وأحياناً غير متناهٍ ، فمحاوراته مع ذاته أيضاً لا متناهية .

بدأ **ايش** كتابة الشعر فى منتصف العشرينيات من هذا القرن ، أى فى مرحلة العشرينيات الذهبية ، مرحلة الانتعاش والثراء الفنى والثقافى والديمقراطى (**جمهورية فايمر**) ، بعد نزيف الحرب العظمى الأولى ، يعنى أنه جايل **توماس مان وكافكا ودوبلين وهوبتمان وبرشت وبن وريمارك وتوخولسكى وباوند وجويس** .

لم ينتم **آيش** إلى برنامج سياسى معين ، أى أنه لم يكن برجوازياً حراً **كتوماس مان** أو ماركسياً ثورياً **كبرشت** أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اشتراكيا ديمقراطياً **كتوخولسكى** ولا كاثوليكيا **كجويس** ولاقاشياً **كبلوند** ، إنما كانت مسؤوليته السياسية تقع فقط أمام نفسه وحدها كما عبر ذات مرة عام ١٩٣٠.

قصائد **آيش** المبكرة ذات النكهة الفطرية الطبيعية كانت شديدة التأثر **بتراكل وريلكه** وحتى **اصطيفان جيورجهْ** ، إضافة إلى الرمزيين الفرنسيين وقاموس المفردات التى لم تكن مألوفة جداً حينذاك ، وأحياناً تكون مألوفة ولكن الشاعر يضيف إليها دلالات غريبة لا تحمل على أية حال قدراً من التحدى والشجاعة وإنما نكهة المروق والخروج عن المألوف ، مثلاً «**خريف ازرق**» و «**نجوم مرّة**» [٢] . **وحين اعترض بعض النقاد على تمثّل آيش** للقديم ، مما يجعله يجلس تحت قمر **جوته** وخمائل **هولدرلين** ، دافع الشاعر عن حريته فى استلهام القديم وعن حقه فى اختيار مفرداته . «تحولات الأنا هى مشكلات الشاعر . وهذا يدعو الشاعر من ناحية شكلية إلى تجاوز بعض المفردات ذات الارتباط والحضور الزمنى الآنى ، والتى لا تعنيه مباشرة . نعم ، أنا أقصد أن على الشاعر أن يستخدم مفردات قديمة تحررت من أى إشكال وأصبحت خالية من المشاكل ، لتأخذ معناها الجديد من خلال احتوائها للأنا . فمفردات مثل «داينمو» و «سلك التليفون» ترتبط بها إيحاءات وتداعيات مشروطة زمنياً نظراً لحضورها العصرى مما قد يشوه الأنا التى تحاول القصيدة معالجتها» .

لغة مهجورة خبيئة متروكة ومهملة مثل جرائد أو ثياب قديمة يعيد **آيش** كيّها وصياغتها وتركيبها بهاجس عصرى بالغ وشديد فى حساسيته وجدة

إنها تلقانيه واضحة غير مبرمجه ولفرط بساطتها تبدو وكأنها تخلق الأنا من غير عناء وتبرر رؤيا الشاعر للعالم كلغة ، لغة الصمت «كلمة ، هى نفسها ، تصمتْ» كما يقول **آيش** فى إحدى قصائده .

دَرَسَ **آيش** الأدب الصينى والاقتصاد الشعبى فى برلين ولايبزج وباريس وترجم عن الصينية مائة قصيدة . فهل هذا مجرد قرب معرفى من **عزرا باوند** الذى جعل الصين موضوعاً وعنواناً لكتاباته ؟ وهل هى محض مصادفة أن يعتقل الجيش الأمريكى **عزرا باوند وجونتر آيش** عام ١٩٤٥ ويضعهما فى الأسر ؟!

«ربما يصبح آيش منسياً بعد فترة قصيرة»

هكذا كانت كلمات الرجل الملول فى آخر مقابلة له . رجل يعيش حالة الغجر من سن العاشرة حتى سن الستين ، مثلما صرح مرة ؛ ولهذا فهو غير مستعد لتقبل الحقيقة الارتجالية كما تعطى له ، بسيطة وخادعة . يقول **آيش** عن شعره : «**أنا أترجم دون الاعتماد على نص**» ، على ماذا يعتمد إذن ؟ على مساحة مجهولة فى فنتازيا الروح . وهذه النظرة ، رغم فردانيتها ، لم تحجب عنه رؤية الواقع ، خصوصاً السياسى منه ، فأصبح موقفه شبيهاً بموقف **جوتفريد بن**.

٣ ـ انجبورج باخمان Ingeborg Bachmann

فى مدينة صغيرة على ساحل البحر الشرقى عقد عام ١٩٥٢ اللقاء الأول لأدباء مجموعة السبع وأربعين Die Gruppe 47 التى أسسها الكاتب **هانس فيرنر ريشتر** فى العام نفسه ، وضمت فيما بعد جميع الأدباء والمثقفين الألمان ذوى السمعة العالمية ماعدا الكاتبين السويسريين **دورنمات وفريش** . فى هذا اللقاء قرأت **باخمان** بعضاً من قصائدها التى ضمتها مجموعتها الأولى (**الزمن المقسط**) ومنها القصيدتان المترجمتان هنا (**ظهيرة مبكرة**) و (**الزمن المقسط**) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاءت القراءة هامسة مضطربة مبعثرة غير مسموعة وبصوت مبحوح ، كما شهد الناقد البلاغى **فالترينس** ،، إن **باخمان** هادئة جداً ومشوشة وهى تبكى أشعارها كما قال آخرون . الكل عليهم أن يتوتروا ويشحذوا حواسهم ويدنوا مقاعدهم لكى يسمعوا الصوت المرتجف ، لكنه تحول إلى أنين يزداد خفوتا حتى انقطع تماماً وسقطت **باخمان** مغمىً عليها . لكن أليس هذا الحدث هو نتيجة منطقية لعبثية فكرة القراءة الشعرية نفسها ؟!

«قصائد **باخمان** تتأرجح بين الضبابية القاتمة والوضوح الحاد وتضع العلل والمسببات فى غياهب المجهول وتبقى صورة الإنسان فى هروبه مجرد حالة موضوعة وضعاً حيادياً بحتاً »[٤] هكذا اتهم أحد الدارسين صور **باخمان** .

وعندما وقعت قصيدة (ظهيرة مبكرة) فى يد **برتولد برشت** شطبها كلها تقريبا ولم يبق إلا على البيتين المقفين بالقافية البليغة Ruhrender Reim :

«حيث سماء المانيا تجعل الأرض سوداء
حيث ارض المانيا تجعل السماء سوداء»

لاشك فى ان إجراء **برشت** كان قاسياً ولا يشبه بأى حال محاولة **باوند** فى ترشيق نص **إليوت «الأرض الخراب»** .

درست **باخمان** الفلسفة والحقوق والأدب الألمانى وعلم النفس فى جامعة انسبروك وكراس وفيينا وتعمقت قراءاتها فى علم النفس حتى أخذت تشكل اتجاهاً رئيسياً فى عملها الشعرى والروائى ، وتتوجت هذه العلاقة بترجمتها لعدد من أعمال **سيجموند فرويد** إلى الإيطالية . أنهت **باخمان** دراستها الأكاديمية بوضعها لرسالة الدكتوراه المعنونة **(الموافقة النقدية لفلسفة مارتين هايدجر الوجودية)** ، انتقدت فيها شمولية المعالجة النقدية لأصول الفلسفة الوضعية المنطقية والمادية التاريخية والكانتية المحدثة والمثالية الروحانية والتاريخية والظاهراتية والجدلية اللا هوتية والميتافيزيقية ، وتعرضت لهذه المفاهيم الفلسفية لتؤكد عدم مصداقية **هايدجر** معتمدة بذلك على **لودفيج فتجنشتاين** ومتهمة **هايدجر** ، باللاعقلانية.

حاولت **باخمان** استغلال فكرة فتجنشتاين حول منطقية اللغة الفلسفية أعظم استغلال لأنها أتاحت لها التخلص من المنهج الميتافيزيقى ، ومكنتها من التعامل مع تفاصيل الحياة كالحقيقة العامة والوجود والحياة والتصوف تعاملاً طبيعياً ، واستفادت منها أقصى الإستفادة فنياً .

من الواضح أن **باخمان** مثلما اعترفت فيما بعد ، لم تستطع الإطاحة **بهايدجر** لكنها تمكنت من توظيف فهمها الفلسفى لصالح نتاجها الأدبى ، وبشكل خاص الشعرى ، ففى قصيدتها **(ظهيرة مبكرة)** نرى بيتاً شعرياً منغلقاً يبدو فائضاً عن الحاجة لكن بعد تمعن نكتشف انه شطر مستعار من الأغنية الشعبية الألمانية **(فى البئر قبل البوابه ، الملك نفسه بأسلابه)** التى تحاكى التجربة البيئية والجغرافية وحتى الجيولوجية ، والاثار التى تركها التاريخ فى الطبيعة والبشر ، أى حالة التهشيم والانكسار الزمنى أو داء الاستسقاء الذى يصيب الريف المتجهم ويجعله منكمش الوجه مفكك القسمات facies hippocra-tica على حد تعبير الناقد العبقرى **فالتر بنيامين** . نحن نلمس هنا فى «المسطّح شديد الوضوح» غرساً متنوعاً للشواهد والرموز والتمثلات الأليجورية ، لدرجة أن رقماً «ألوفاً «سبعة» قد يرمز إلى عالم الغيب والميثيولوجيا وأسطورة الخليقة كما أنه يشير إلى الأعوام السبعة التى انضمت فيها النمسا إلى الرايخ الألمانى (١٩٣٨ ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٤٥) ، أو حتى إلى تجاوز هذه المرحلة تاريخياً ، بمعنى أنها تشير إلى عام ١٩٥٢ (تاريخ القصيدة) . غير أن أشد المعانى حضوراً هى تلك التى تحاول التعامل مع الماضى السياسى القريب ، تحديداً مرحلة النازية - الفاشية الألمانية . وهذا التعامل فتح **لباخمان** أبواب الشهرة إذ أن الحاجة إلى أدب جديد ذى نزعة حضارية يقف نقيضاً للفاشية المهيمنة آنذاك ، كانت كبيرة . فاليد المشوهة والجلاد مدمن القتل ومنزل الموتى والنسر الألمانى المكبل بالأسمنت الذى يمثل نقيضاً لبروميثوس الطليق ، وأكوام المخلفات والرماد والشظايا والملاك مقطوع الرأس ؛ هى كلها علامات ورموز للنظام القديم العقيم ، إنها علامات تتخفى خلف قناع الوطن والقومية مسلحة بالشر والجريمة ، تتحين الفرصة لتهجم ثانية !(٦) .

كتبت **باخمان** إلى جانب الشعر نصوصاً نثرية وروايات مهمة طليعية ، مستخدمة فيها ما يسمى بالواقعية المغناطيسية ، متجاوزة الواقعية الجديدة التى تضمنتها أشعارها المبكرة ، ومنها رواية (**قضية فرنسا**) التى تجرى أحداثها فى مصر التى زارتها **باخمان** أيام افتتاح السد العالى .

٤ ـ **هانس ماجنوس انسنسبيرجر** H.M. Enzensberger

«عرفت مؤخراً ، انه يوم جمعة كان
حين انفلتُّ ، صارخاً ،
من التابوت ، من أمى
بين ولادتى الخائنة
التى اختتمت بالملح والزيت والماء
وموتى الوليد»

تبدو هنا ، للوهلة الأولى ، ملامح المدرسة الطبيعية بارزة ، وعلى نحو خاص تأثيرات **أرنوهولس** ، رائدها ومُنظرها الألمانى ، ومن هذه الملامح شدة البرودة والتلقائية . وللوهلة الثانية يعيد مناخ هذين المقطعين الثلاثيين عبارة **مارتين هايدجر** بالغة العدمية (حالما يولد الإنسان يكون جاهزاً للموت) إلى الأذهان . وإذا ما توقفنا قليلاً عند حدود هذين الوهلتين فسوف نلمس اعترافاً صريحاً بالمرارة والخيبة واللا جدوى يكمن فى المعرفة المتأخرة ، أى الزائدة عن اللزوم ، المعرفة النيتشوية التى تقرر بأن سر السعادة هو فى عدم الصيرورة ، فى عدم الكينونة ، فى اللا وجود ، فى العدم . وعند اكتشافنا لهذا السر على نحو متأخر ، وأحياناً متأخر جداً ، نكون قد وقعنا فى فخ الحياة . وعلينا أن نفتش عن منفذ للخلاص دينياً أو دنيوياً . إلا أن عمق الحرقة اليائسة يتمثل فى تنكر الشاعر ليس فقط لرحم الأم «الغريب» وإنما للطقس الدينى الكنسى ، التعميد الذى لا يطهر الروح من نجاستها وخطاياها ولا يخلصها من هاجس موتها المؤجل .

أوصل **انسنسبيرجر** القصيدة إلى مستوى الصنعة الحرفية ، وفى ورشته الحديثة يُولّد الكلمات ويعيد اكتشاف المعنى ، ويغيرّ البوادىء واللواحق ويمزج أحيانا بعضها ببعض أو يرفقها بعبارات ملساء كالحة اللون فتبدو فى ثوبها الجديد شديد الانحسار والتوتر وكأنها توشك على الانفجار .

يضع **انسنسبيرجر** حين يعصى عليه الاختيار المناسب قائمة بالمفردات التى يمكن أن تنتظم فى المعنى البيانى العام syntax سادة بذلك فراغات النص . مفردات مثل «سند ـ خصْم ـ تغيير الثروة ـ قرض ـ برهان ـ تمويل ، حصة الأرباح ـ سند إجبارى ـ سهم فتى ـ قرض متحول ـ قيمة الدفع ـ دعم نقدى ـ تحويل ـ قدرة الدفع» ، هى مصطلحات مالية مصرفية بحتة ، خيوط خشنة قد لا تصلح لسدى القصيدة الناعم ، لكنها تخرج

من ورشة انسنسبيرجر وكأنها اختراعات جديدة شيء ما فى الهواء ، لزج ونيء ، لا لون له (وحدها الأسهم الفتية لا تعرفه)» . فى تقرير ممتع يفشى انسنسبيرجر أسرار قصيدته هذه التى سماها «إلى جميع المشتركين فى خطوط التليفونات» معترفاً بعدم جدوى الحديث عن الشعر ، لأن الشعر قضية قديمة تمتد إلى العصر الحجرى ، وكل من يتحدث عنه أو يصغى إلى الحديث عنه فإنه يهرب منه ، خصوصاً أن الحديث عن الشعر والشعراء أصبح يشكل فرعاً صناعياً اقتصادياً مستقلاً جعل كتب النقد تضاهى أو تفوق فى مبيعاتها وتوزيعها دواوين الشعر . «الشعر نفسه قديم قدم الحجر ، وقاس وليس له حضور ، أما القصيدة فهى على العكس قابلة للكسر وفى غاية الوهن ، فهى إما فاجئة وإما لا تستحق الذكر ، ولا شيء أكثر قبولاً للموت منها ، وكل يوم يمكن أن يكون آخر أيامها» .

الحديث عن القصيدة مختلف تماماً عن كتابتها ، والكاتب الذى يعلق على نتاجه يحكم على نفسه من خلال ترجمة قصيدته إلى لغة أخرى ، ولا معنى إذن لقصيدة من الممكن أن تقال بلغة أخرى غير شعرية .

قصائد انسنسبيرجر كما عرفها أحد النقاد هى ملصقات وشعارات وجمل مركبة مشحونة بالثنائية والإعجاز الذى يهشم المعنى الشامل للمفردة ويمنحها خصوبة الرمز ، فمثلاً يجعل انسنسبيرجر من المفردتين السائدتين Stenotypistin و Manitypistin Stenokure Manikure التى تعنى عند الضرورة كما يرى أحد النقاد : «الكتابة الميكانيكية» و«الاستخدام الآلى للمكياج» . وكذلك كلمات أخرى مقلوبة مثل : "لاصق الساعات» و«مخرم الطوابع» ، فبينما الكلمة الأولى تشير إلى «عقد اجتماعى» مألوف وإلى هواية جمع الطوابع معا ، فإن الكلمة الأخرى تعد تطويرا لمصطلح تقنى فنى ، ينطوى على معنى يلخص الزمن الرتيب الذى يعيشه الناس العاملون يومياً . وهذه اللغة تختلف ، كما يتضح فيما بعد ، عن لغة جونتر آيش التى ترفض الجديد وتعتبره عصرياً وخادعاً فرضه تقدم الصناعة وأجهزة الاليكترونيات الحديثة ، ويرفض الشاعر إيجاد مرادف لها ، لأنها مسطحة تنتمى إلى جانب حياتى واحد ، فى حين أن دواخل الإنسان متشعبة وأعمق بكثير من التقنيات الباهرة .

انسنسبيرجر ، شاعر ايديولوجى ، وليس من أصحاب الشعر الخالص مثل بن وآيش وتومىء عباراته إلى المعاصرة الشديدة بمالها من قوة التأثير الموضوعة كنقيض للإيديولوجيا الفاشية المباشرة الوضيعة التى تنتقم من العقل وتعتبر القتل واجباً جماعياً فى حين أن قصيدة انسنسبيرجر ترمى إلى الحوار الصعب حتى تكاد الكلمات تحتج أحياناً على جُملها لأنها شديدة التمسك بحريتها . وتحاول تحميل الوعى الإنسانى أكثر من طاقته من خلال اختراقها مجال اللا مكان واللا صدى حيث تبدو الحياة غير قادرة بإمكاناتها الشحيحة على اللحاق بها ،

لأن طاقة القصيدة منطلقة بقوة نحو المستقبل المجهول . ومادامت أوضاع العالم الذى نحياه مشبوهة بالنسبة لانسنبسبيرجر وجيله على السواء فإنه يتجه بهذه اللغة التجريدية مباشرة إلى الدماغ ، إلى المناجم المعطلة فيه منقباً عن الذهب الخالص فيها ، ومستخدماً لذلك جميع عناصر الكشف من موسيقى وإيقاع وإيحاء وتلميح واستطراد واستعارة ورمز وخداع ، وحتى الفراغ الذى تتركه القصيدة عمداً بين السطور . وفى هذه الرحلة سوف يكتشف الضاحكون أن المهرج المختفى فى مفارقات القصيدة قد خدعهم .

كتب انسنسبيرجر إلى جانب القصيدة ، المقالة السياسية والأدبية والبيان الاحتجاجى إضافة إلى الترجمات الكثيرة من الإسبانية والإنجليزية ، وكان انسنسبيرجر من أشد خصوم السياسة الأمريكية وبشكل خاص الحرب ضد فيتنام حيث وضع كتاباً مهماً ومثيراً حول «السياسة والجريمة» يتعرض به للتاريخ اللا أخلاقى والعنصرى والإجرامى للطبقات السائدة المهيمنة على المجتمع الأمريكى ، وجعل من مدينة شيكاغو وآل كابونى نموذجاً للمجتمع الإرهابى الحديث . وآخو ضجة اثارها الشاعر والناقد والناشر الكبير انسنسبيرجر هى مقارنته بين هتلر وصدام ، التى نشرها فى مجلة «دير شبيجل» والتى اثارت عواطف الكثير من مريديه ومحبيه واعتبرها البعض تبريراً لشن حرب ضد شعب أعزل مقهور ، من خلال توظيف رمز كريه مقبور هو هتلر . وقد رد الشاعر ادونيس على هذه المقالة وغيرها فى جريدة «دى تسايت» .

الهوامش

(1) G. Benn, Gw Bd. 8. s, 1949
(2) R.M. Rilke, SW, Bd. 1, s. 503
(3) Heinz F. Schafroth: Gunter Eich, s. 17-18
(4) H.L. Arnold, Grsg.: Text T Kritik. I. Bachmann, s.g.f. u. P. Beiken: I. Bachmann, s. 84 f
(5) Vergl. Beiken s. 94-95.
(6) Bei Ken, s.87 f. H. Holler: I. Bachmann, das werk, S.25f. U. Text T Kritik, I. Bachmann, s.8 f.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جوتفريد بن

(١)

مـــــوز

موز ، نعم ، موز
Vie mediterranee
دهان شوارب ، خرقة ، لمعان
Vie Poe ، بحيرة سارغاسو :
قذارة ، كلبات ، بنات آوى

شهوة جنسية فى الوجه
وجيفة زرقاء هى النهاية
سوف لن يتركنا الباغنو•
عطبُ الآلهة الكبير
خراب زهر الأساطير

المحمديون واليوحنيات*
يبصقون ماهياتهم لُعاباً
قشور النطفات الشحمية العتيقة
مضاجعات بهلوانية
جُمّار البلايين النُّشوىّ
نيلُ هيدونيا*

ليلاً تدهم القطعان
غريزة التناسل دون تمييز ،
كواكب ؟ أين ؟ صارت !
تترعرع متورمة حقيقة ملموسة كاللحم
نجوم ؟ أين ؟ فى صمت
التغيير القصىّ
أفلاك ، دورانات الرايغن**
رجوع الشهوات
كينونات لا معنى لها :
ثلاثون مليوناً ، الطاعون
والطواعين الأخرىٰ
تلعقُ البقيةْ
ضغط عال ! تحت دُش الماء
دُفن فى المنزل

فى روث الخيل والحنطة —
هذا هو وجه العالَم !

نفحة من حَفْر القبور والنار
هى وردة النبيذ ،
جِرذانُ جوعٍ وحِدآت
هِى ليالك الوجود
أرض تتشقق صلباناً

قيعان أنهارٍ وبحارٍ تنهار ،
قضبان بلا معنىٰ

تُقذفُ فى وجهِ العالم .
مواكبُ وقوافلُ لا متناهيةٌ أبدية

أمام البصر الآفل
دواماتٌ ، غمراتٌ ، طيرانات
إلى أين — رجوعاً
إلى النداءات الغسقية المبكرة

رحيق الشيرلنج* : تمتْ ، أنجزتْ
عتبة مورقة
تودى إلى علبة الليل .

برلين ١٩٢٥

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جوتفريد بن

مصران أعور

كلُّ شيءٍ ماثلٌ فى بياض وجاهز للجراحة .
السكاكينُ تمخرُ مبخِرةً . البطنُ مرسوم .
تحتُ الشراشف البيضاء ، شيءٌ ما ينشجُ .
« خضرة السيد المشرف ، تمَّ الأمر »
البضعة الأولىٰ . كما لو أن المرء يقطع خبزاً .
« حشوة شاش هنا ! « هنا ينزُّ شيءٌ أحمر .
عميقاً . العضلات مبلّلةٌ ، متوقدة ، رخوة .
هل وُضعتْ باقةُ زهورٍ على الطاولة ؟
هل هذا الذى يتدفقُ صديد ؟
أم فُرِى جزءٌ من المصران ؟
« دكتور ! عندما تحجبُ الضوءَ
لا يَرى حتى الشيطان بِطانةَ الكَرِش .
تخدير ، لا أستطيع الجراحة ،
مضى الرجلُ يتنزَّه مع بطنه . »

صمت ، رطوبة مقبضة .
ارتطام مقصّ رُمىَ عبر الفراغ
والممرضة ذات الحاسة الملائكية
تُناوِل أقطاناً معقمة .
لا أقدِرُ أن أجد شيئاً فى القذارة !
« دمٌ يَسْودُّ . أزيحوا الكمامات ! »
« لكن – أنت يارب السماء – أيها الفضيل
أمسكْ مجردَ الكُلاَّب بقوّة !كل شيءٍ مشوّهُ النمو .
أخيراً ضَبطتْ .
« سيخاً حامياً ، أيتها الممرضة ! إنه يفتّح .
حالفك الحظُّ مرةً أخرىٰ ، يا ولدى
هذا العضو كان وشيك الانشراخ . « هل ترى
هذه البقعةَ الصغيرة الخضراء ؟ –
ثلاث ساعات ثم امتلأَ البطن وساخات »

- Bagno، جمعها : Bagni، معتقلات رهيبة فى إيطاليا وفرنسا إبان القرون الوسطى ، يسجن فيها عادة كبار المجرمين .
- Johanne لعله جمع لـ : Johanna ، الفتاة الفرنسية الفلاحة الملقبة بـ « جان دارك Jeaune d'Arc » ، والتى أحرقها البريطانيون عام ١٤٣٠ بتهمة السحر والشعوذة .
- Hedonismus : Hedonic ، مذهب فلسفى اغريقى يعتبر اللذة الجسدية أكثر معانى الحياة سموًّا وأصالة .
- Reigen : رقص فلاحى المانى تقليدى منذ القرن العاشر يطوف خلاله الرقاصون حول محور فارغ .
- Schierling : زهرة تاجية تستخرج منها عقاقير طبية وسموم منها : كانين ، كوفائين ، كوكائين ، مورفين ، نيكوتين .

أغلقوا البطن . خِيطوا الجلد . « شريط لاصق
هنا !
أُسعِدْتم صباحاً ، أيها السادة .

الصالة صارت فارغة
غاضباً يخور . مجعجعاً . وتصرُّ قواطعُهُ
الموتُ ، وينسلُّ فى رُدهات السَّرطانْ

(١٩١٢)

(٣)

الطبيب

I

يلتصق بى البدنُ الغضُّ الحلو
كما لو أنه غشاء ملتهب فى اللهاة .
كلُّ العصائر واللحوم الطريَّة .
التى كانت تختضُّ وترتجف حول العظام
الكلسية ،
تتبخرُ هى والحليب والعرق فى أنفى .
أعرفُ كيف تكون رائحة العاهرات والقديسات
بعد المرحاض وصباحاً عند النهوض
وفى أوقات العادة الشهرية –
وسادةً يأتون إلى عيادتى
أعضاؤهم الجنسية أشْعَرتْ وتورمتْ :
المرأة تفكر فى أنها سوف تُلقَّحُ وتُخصَّب
ثم تُرمَىٰ إلى هضبةٍ إلهية ؛

غير أن الرجل مَقْروح :
دماغُهُ يهيم عبر برارى الضباب
ونُطفاته المنوية تتساقطُ دون جلبة .
أنا أحيا قبل الجسد : وفى الوسط
تلتصق العانةُ من كلِّ طرف . حينذاك
شعرتُ الجمجمةُ أيضاً محتاطةً . أنا حَدَسْتُ :
زماناً
سوف تنشطرُ الشروخ
والكدمات من جبهة الوجه إلى السماء .

II

كَمالُ الخَلْق ، الخنزير ، الإنسان – :
يتعامل رغم ذلك مع الحيوانات الأخرى !
فى السابعة عشرة قَمْل العانة ،
بين الشوارب المزعجة والشتائمِ هنا وهناك ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأمراضِ المعويةِ ونفقاتِ الإعالة ،
والإناثِ والمصل والإنقاعات ،
وفى الأربعين تبدأُ المثانةُ بالعطب والتكلّس – :
هـل تعتقدون ، أنـه من أجـل هـذه البصيـلات
المتدرنة
انفئقتِ المجـرَّة من الشمس حتى القمـر – ؟
ما هذا النباح ؟
تتحدثون عن روح – ما هى إذن روحكم ؟
تخرأ المرأة العجوز ليلةً إثْرَ ليلةٍ فى فراشها –
والرجل الشائب يُشحّم فخذيه الخائرين ،
وأنتم تتناولون طعاماً علفاً كى يقرَّ فى مصرانكم ،
هل تعتقدون أن الكواكب تقذف سائلاً منوياً من
فرط الفرح ... ؟
أهاْ ! من أحشاءٍ مقرورة
بصقت الأرض ناراً كما لو أنها من ثقوبٍ أُخَر
خيطٌ من الدمِ الراعف –
ترنح عبر قوس الهاوية
يَتِيهِ نحو الظلال .

III

مع بثُورٍ فى الجلد وأسنانٍ متحورةٍ فاسدة
يتضاجع فوق الفِراش ، يرفس ويتدافع ،
ويغرس الحيامِنَ فى أخاديد اللحم
ويشـعـرُ مثـل إلـهٍ فى حضـرةِ إلاهَـة ،
والثمار – ؟ – :
كثيراً ما يولدُ ملتوٍ متشرنقٌ
مع جيوبٍ فى الظهر ،
وتشقق فى البلعوم
وعيونٍ حَولاء ،
مِن غـيرِ خُصَى ، والأمعاء تضـرطُ فى انكسارات
عريضة – ؟
وبعد كل ذلك لا يرى النور إلا الشىء اليسير
وعبر الثقوب ترشح الأرضُ :
تجوالا – : أجنَّة ، ضَرْباً من الرعاع :
يصبح منشغلاً . يتهالك هناك –
يتشمم الإصبعَ
السُّميكات الذهبية – !!! – ! :
تمرد ! ارتقاء ! أنشودة نهر « الفيزا » !
العموميات عولجت خطفاً . الله
مثل علبة أجبانٍ مقلوبة
مثـل غطـاء عـلى الـعـورة – : المسيـح
الطيب – !! – . –
شعور عام ! – :
عند المساء يعتلى الكبشُ النعجة .

١٩١٧

(٤)

لحم

جثث :

واحدة وضعت يدها على أُذنها :

هذا الذى يرتعش فوق طاولة تشريح الجثث ،

طاولتى القابلة للتَّدْفِئة ؟

أحقًّا ذَوبانُ شحمٍ وعمر إنجيلى ؟؟

جُثةُ طفلٍ سوف تُلقىٰ أمامَ وجهك !

نتوء فى المفاصل ، نقرسٌ ، وأسنان مُهَلهَلة

هذا لا ينفع هنا !!

ابْقَ أيها الرجل هادئاً مُلقًى على الثلج ! –

حدثَ شِجار . مرأةٌ حبلىٰ تجأرُ . الرجلُ يصرخ

لأن سُرَّتِكِ الآص منتفخة إلى الأمام بعيدة ؟

لأنى رقعتُ لكَ شَقَّكِ ذات مرة ؟؟

يا ناس ، ماذا تعنينى أعضائى التناسلية ؟

كل أحد يعمل ما ينبغى له –

الكل يصيحون : هذا صحيح ، صحيح جدا

استفرغوا ! لا تفقدوا السيطرة ! اجلدوا الإناث !

الرقيع المترهل ! تسعة أشهر أَفْسَدتْ

سارقَ الوقت الذى غنَّىٰ له

الرجل ساعة الإفطارْ .

مَنْ يفكُر فى أبعادٍ ضائعةٍ كهذه ؟

مَن يعرف بعدُ زجاجةً ، كأساً وشرابَ رُوم ؟

أحدٌ ما مضى مرة أخرى إلى النجوم

نما مُنْشطراً وتوالَدَ من نفسه .

(يرتمون على نوافذ الأقبية ويصرخون فى الشارع :)

تقيأوا واحصدوا ذوى العاهات !

تفتحوا حتى الفراغ !

فكّروا : إيثاكا : المعابدُ تقذفُ

رذاذاً من المرمر من بحر إلى بحر . –

نعتقد : استُعْبِدْ تم وزحفتم ،

كلب صيدٍ إلى الله ، صغاراً ومُعْوجِّين :

والآن انكشف الخضوع :

فاحت نتانته دائرةً أيضاً كجيفة حامضة .

رجل يظهرُ :

اهرسوا رمادية السماء ! اقتحموا الشمال !

تفسّحوا ، افجروا ، مَنْ يرىٰ مستقبلاً ؟

● Rowanberry. (Eberesche) : شجر جبلى أحمر الثمر .

لا تغرسوا بعد الأخاديد التى سوف تدوم .
أفْسِدوا النُّطفات ! احفروا لأنفسكم وَهْدةً !
وتناسلوا مع ذواتِكم !
مَنْ يعرف مستقبلاً ؟
الدماغ متاهةٌ . يشْعر حتىٰ الحيوان بالتحجُّر
حجرٌ هو . ما الذى بقىٰ غـير الحجر ! كلمـات !
زعيق !
(يجرُّ مُخَّهُ إلى الأسفل)
أنا أبْصُق على مركز تفكيرى .
نحن زنَنينا كلماتٍ .
أنا أقرف من مضاجعة المحرمات
خرّبوا رَماديةً السماء ! توغلوا فى الشمال !
اطفئوا الشمس ، اجعلوا الأرض زوايا :
أنتم أم هى .
زماناً كان البحر فى المسار . الحقول تنادى .
نومٌ يغطى مثلما الفرو دماً يانعاً –
الحيواناتُ خانَتْنا عند الله –
خِيطُوا الأجفانَ ، ارْتَشفوا الجماجم ،
احْلِقـوا مـا يحيط البلعـوم ... ضعـوا بـاقـاتِ
زهورٍ ...
فكّروا فى المؤخرة ... – آه يا حلمْ :

ملوّنٌ : وحشىٌ ، متحررٌ من الأعماق
راجعٌ إلى مُخ الفقرات –
(رجل يربتُ على كتفه)
لكن أنت يا إنسانُ ، هدّى من رَوْعِك !
اخلَعْ نعلكَ المنزلىَّ هنا
ثم تعالَ معى
إلى الكمُّونِ الذى ادْفَنُ فيه – .

صوت طفل

آهٌ يا عزيزى ، يا عزيزى سيدى خادمَ الجثث ،
لا تضعونى الآن فى النعش الأظلم !
فى البدءِ الشيخُ العجوز ! فقط شريط الضوءِ هذ
بعد !
هكذا ننتهى تماماً –
هكذا إلىٰ الأبد –
آهٌ ، اعْصُبْ لى أيها السيد عينىَّ . –

صراخ :

أنت يا جثةً برجوازية مهترئة
لا تتكئى على تابوتى !
لا بأسَ أيضاً بخشبِ الصنوبر الجيد ،
وعندما تتوارى هناك قبلى ،

ARCHIVE
http://Arabivebeta.Sakhrit.com

سوف أدق لك مسماراً ذهبياً
فى قِحْفةِ الراس .

رجلٌ :

أنتم ؛ أيها الأطفالُ ، لا ترضخوا لهذهِ المشيئة !
معنا تُمارَسُ الإساءةُ والنذالة !
مَنْ ألقى ! مثلاً ، دماغى فى التجويف الصدرى ؟
هل علىَّ أن أتنفسَ
مع هذا الشىء ؟
هل لى أنْ أخترق الدورة الدمويةَ الصغرىٰ ؟
كلُّ ما هو حقٌّ مشروع ! هذا يذهب بعيداً !

رجل آخر :

مَه ، وأنا ؟ .
كيف جئت أنا ؟ كما لو أننى انفلقت من البيضة !
والآن ؟
حضرتك أنت ، اغسل لى من فضلك إفرازاتِ
الإبطين !
والأذْيُنُ الأيمنُ لا يحتاج بالضرورة إلى أن
يُطلَّ من مؤخرتى !
لأنه سيبدو مثل البواسير !

المنتحر :

لا تنبحوا أيها المغرورن ! رعاع . سفلة ،
أخسَّاء !
مالٌ مُشْعِرون وشبقون يتوسلون التخصيب
حيواناتُ نساءٍ ، أوغادٌ وجبناء ،
جُبِلتُم من حياة – البراز
مُحاطُون بالبهائم البشرية .إنى تساميْتُ مثل
صقرٍ فتىّ .
هكذا انتصبت : عارياً ، مغمورَ الجبهةِ بالدم
عبر ضوء نجومٍ بارد . –

صبى :

أنا أزعقُ : أيتها الروح اكشفى عن نفسك !
المخ يتفسخ تماماً مثلما الإسْتُ !
والمصران يجشأ مخاطبةً إيَّاهُ : يا أخى –
وكيسُ الخُصَى يصفرُ له : يا ابن خالتى –
(يَهْوِى فوق جثة خائنة)

يجب أن أحطم رأس هذه الجثة المتدينة الخاشعة
مرة أخرى – مخُّ الحيوان – ! : بُقيعة ! –
رقعة تتحدث ضد التفسخ والانحلال –
الرقعة التى أفلتَ من خلالها اللهُ ... !!!
تاجُ الخلقِ تتآكل أمشاطه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مركز الكلام صار رخـوا . مركـز التفكير يحـزمَ خُرْجَهُ ...

انبعاث وانهيار ...

ومـع ذلك تـزعقـون أنتم أيهـا اللحـوم بغضب مضحك :

هذهِ النتانات الصفراء قَدَّرها الله لنا ؛

تفتحوا زهوراً ، بهاءً وسماءً زرقاء كالصيفِ،

ظلالا وموطنا

الآن ارموا حولنا اثنى عشرَ كلباً ميتاً ،

بعد حين ستصير نتانتها مثلنا ... —

١٩١٧

●

(٥)

دورة دموية

ضرسُ غانيةٍ ماتت مجهولةً ،

وحيدٌ ، فيه حشوةٌ من ذَهبْ ،

والأخرىٰ ذهبت كما لو أنها

في وداع صامت .

انتزعها حفَّارُ القبور

ثم ثبَّتها ومضىٰ يرقصُ ،

لأنه ، كما قال :

فقط الترابُ يجب أن يعودَ تراباً .

١٩١٢

آيش

(١)

نهاية أغسطس

الأسماك الميتةُ معلقةٌ ببطونها البيضاء

بين جريش البطِّ والبردىٰ

للغربان أجنحةٌ تنجو بها من الموت .

أحيانا ، أعرف أن الله كثيراً ما يهتم بأمر

القوقعة .

يبنى لها بيتا . أما نحن فلا يُحبُّنا .

رايةٌ بيضاءُ تخفق مساءً من الحافلة

حين يرجع لاعبو فريق كرة القدم إلى أهاليهم

القمر يلمع فى أدغال المرعى

متوحداً مع نجوم المساء .

كم قريباً أنت ؛ أيها اللا موت ، فى جنح الخفاش

فى كشافات – عينين ،

تقتربُ من تحت التَّل .

●

(٢)

حيث الرسائل

سوف لا أقرأ أيًّا من الكتب .

أتذكر

الجذوعَ المضفورةَ من القش

والطوبَ اللَّبِنَ على الرفوف

الألمُ يبقى لكنَّ الصورَ تمضى .

عمرى يريد أن ينقضى فى الغسق الأخضر للنبيذ ،

بلا حديث . صحون القصدير تطقطق .

أنحنى فوق الطاولة ! فى الظلال

تشحبُ بِطاقةُ بريدٍ برتغالية صفراء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

(٣)

رياح غربية

رياح متوقعة ،

اضطراب أطلسى ،

يحملُ جليداً ،

ويضرم النار فى الموقد

بقعة صدأ

فوق درع المحارب الصليبى

قطرات مطرٍ ، لم تَمَّحِ

لأنه مات .

رائحة خراء كلاب

وشعر ملصوق

والحوافر المشقوقة لمراكب الثيران
تغطس مسترخية
على القلنسوة
لآلى ثلج بنداها الدُّرِّىّ
عبر شباك البقال .
منخفض أطلسى .
غداً تكون الزرازير
فوق الصنوبر
فى غاية الرِّضا

خطوط الطول – والعرض
ختم الإدارة البلدية
يعلِّمُ المكان ،
قطرات المطر
على شهادة الميلاد .
ملح الحكمة
والقبور فوق تلال الكنيسة .
أنا لم أقل لك دائماً ما يكفى ،
وهو أنى أحبُّك .

(٤)

ممرصيد

إلى نيلى ساكس*

اصْمتوا هادئين أمام الصيادين
لأنى جلست عند نيرانهم ،
أعرف لغتهم .
إنهم يعرفون العالم منذ الأزل
ولم ييأسوا مرةً من الغابات .
والمرء يهز رأسه موافقاً على أجوبتهم ،
حتى دُخان حرائقهم عنده حق ،

متمرسون همُ
ولا يسمعون الصراخ ،
الذى يبطل الأنظمة .
لا ، نحن نريد أن نكون غرباء
نندهشُ من الموت ،
ونجمع الأنفاسَ اللا متواسية ،
نسير عبر المراكب
ونتحسس ماسورات البنادق .

---

* Nealy Sachs شاعرة المانية مجيلة لأيش تنتمى إلى مجموعة منها غونفورا وهانس يان تعنى قصائدها بالطبيعة الجغرافية والريفية والموروث الفلكلورى والبورتريت الشعرى الداخلى .

(٥)

شاطىء

منّ سيجفف الغسيل ،
الذى يُنفَّضُ عند النهر ،
وتحمله الغسالات ، بقميص منقوش ،
إلى القبر ؟
من يلفُ بكرة الغَزْلِ المتقطِّع منذ عشرات
السنين ،
من جديد ؟
فى دكاكين البياضات
ينصرم الوقتُ ،
عندما نقفل الأبواب عند الظهيرة
تبقى المفاتيح مغروسة مِن
الداخل .
نحنُ لا نريد الانتظار
حتىٰ يجابُ على الأسئلة
سنذهبُ قبل الساعة الثانية
نتعقب الفيضان
عبر طرق بلا زمن ، ملتويّة .

●

باخمان

(١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظهيرة مبكرة

تورق الزيزفونة فى بدء الصيف صامتةً خضراء
تنأى بعيداً عن المدن ، قمر الظهيرة
خافتُ البريق . ظهيرة هى ،
الشعاع يضطرب فى البئر
والجناح المحطم يرتفع تحت شظايا
الطير الخرافى ،
واليدُ التى شَوَّهَهَا رمى الحجارة
تهوى بين الغلالِ اليقِظَه
حيث سماء المانيا تسوّد الأرض ،
ملاكها مقطوع الرأس يفتشُ عن قبر للكرْهِ
ويعطيك مفاتيح القلب .
حفنة وجع تَضيعُ فى الربوة
بعد سنين سبع
يخطر فى بالك ثانية ،
فى البئرَ قبل البوابة ،
لا تحدق عميقاً ،
سوف تسقط منك عيناكَ .
بعد سنين سبعٍ ،
فى منزل للموتىٰ ،
يرتشف جلاّدو الأمسِ ،
الكأسَ الذهبية .
سوف تغطس منك عيناك .

ظهيرة هى ، فى الرماد
يلتوى الحديدُ ، على الشوك
ترفعُ الرايةُ ، وفوق صخرة الحلم
الأزلى يبقىٰ النسرُ المطروق
منتصباً دوماً .
فقط الأمل يقرفص كاسفاً فى الضياء
أزيحوا عنه القيود ،
قُودوهُ عبر أكوام المخلفات ،
ضعوا السيد فوق عينيه ،
حتىٰ لا يلفحها الظلّ !
حيث تسوّد أرضُ ألمانيا السماء ،
تبحث الغيمة عن كلمات وتملأ فوهة البركان
صمتاً ،
قبل أن يدركها الصيف بمطر شديد .
نهمسُ بأنَّ ما لا يمكن أنْ يقال ، يتمشى عبر
البلاد :
إنها الظهيرة .

●

(٢)

رسالة فى صياغتين

روما فى نوفمبر مساءً شكراً جزيلاً
شِعاب رخامية ملساء بلاط بارد
رذاذ الضوء قبل أن تغلق البوابات
رنين انكسار الكئوس المتجمدة
المواويل التى يعصرونها من القيثارات
قبل أن يسكُوا جماجم الرأس فى النقود
فى ساحة الميدان بحرابها السَّرْو !
العُتَّةُ جلست معى على الطاولة –
كي يكون شكل الورقة التى يفترسها يُسروع
مُشرْنَق ؟
وخِرقُ الغابات الزاهية اللون تحت المطرِ الكبرى
خريف فى بلد الضباب
هل هناك بُوَيْمَةُ إعلانٍ للقتل
تنيّنات تموت فى مستنقعاتٍ ساخنة

شراعٌ أسودُ ، نعيق الغربان النحس
رياحٌ شمالية تحرث الماء
سفينةُ الأشباحِ ، كومةُ القُمامة ، والحقول
بيت مردوم بالرُّكام
مُدانٌ وباك فى سيل من التوابيت
الجنون الذى ينتشلونَه من الأعماق
الـ (دائما) والـ (أبداً) مخلوطة شراباً
قلبك المتوجع الذى يؤلِّه كلَّ الآلام
محطمٌ وضائعٌ مريضُ حبّ ...
ليلاً فى نوفمبر روما ، تناغمٌ وهدوء
تم الوداع بلا أذى
والعيون طاف بها بريق صاف
أعمدة تنمو من تمر الهند
آه يا سماءٍ تربطها الألوان الزرقاء

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

اسطوانات تهبط فى منتصف الآبار
تدور بخطى وردية خفيفة
والقطط تمط مخالبها شبقاً
والنوم داهمَ آخرَ نجمة
لفم يفرُّ من القبلات بلا غضون
الحذاء الحريرىُّ لم تجرحه الشظايا
والنبيذ يغوص سريعاً بين الأفكار الدُّغْشاء
والنور بأظفاره البراقة يقفزُ مرةً أخرى

يهاجم الأزمان ، يرمى بها إلى اليوم
والتلّ تقتحمهُ أولى القطعان الآلية
أمام المعابد تستعرض الهوائيات نفسها
تستقبلُ تراتيلَ الصباح وينشبُ
فى كلِّ صيحةِ سوقٍ سِعرٌ ، نداءات طيور
كتابةُ الحوافر المقلوبة تقومُ حتى حجر الرصيف
الأقحوانات تطمر القبور
نسمة بحر وريحٌ جبلية تخلطُ عطراً بدموع
أنا فى القلب – ماذا تنتظر أنت ؟

●

(٣)

الزمن المقسّط*

ستأتى أيامٌ صعاب .
زمن مقسّط قابل للنقض
يصبح مرئياً فى الأفق
عليك أن تربط حذاءك قريباً
وتردَّ الكلابَ إلى أكواخ المراعى
لأن أحشاء الأسماك
صارت باردة فى الريح
مزرية تتوقد أنوار اللوبين**
نظرتك تتجول فى الضباب :
الزمن المقسط بالنقض
يصبح مرئياً فى الأفق .
هناك تغوص منك عشيقتك فى الرمال ،

تتصاعد فوق شعرها المتهايل ،
تقاطعها الكلام ،
تأمرها بالصمت
تراها قابلة الموت
طائعة الوداع
نحو أى عناق .
لا تتلفت حولك .
اربط حذاءك .
اردع الكلاب .
اطفأ أوراق اللوبينات !
فسوف تأتى أيامٌ صعاب .

* ترجم هذه القصيدة الصديق على الجبورى ونشرت فى مجلة « الاغتراب الهادى » اللندنية واعدت ترجمتها هنا لشهرتها .
** Lupin نبتة ترعاها الفراشات .

انستسبرجر

(١)

يُضم إلى كتاب قراءة الثانوية

لا تقـرأ قصـائِـدَ يـا ولـدى ، اقـرأ جـداول المواصلات :
إنها أكثر دقة . انشُرْ خريطة الملاحة البحرية ،
قبل أن يتأخر الوقت . كن يقظاً ، لا تكن غنيا
سيـأتى اليوم الـذى يلصقون بـه القوائم عـلى الأبواب
وينقشون على صدور القائلين لا علاماتٍ مُسَنّنة .
تعلَّمْ أن تمشى متنكراً ، تعلم أكثر منى :
غيِّر الحىَّ ، الجوازَ ، الوُجْهة .

اعرفْ كيف تواجِهُ الخيانة الصغيرة
والخلاصَ اليومىَّ القذر .
مفيدةٌ هى البلاغات البابويَّة لإشعال النار ،
البيانات : تحفظ الملح والزبدة
لِلْعُزْلِ الصبر والغضب ضروريان ،
لكى تنفخ الغبار القاتل
فى رئة السلطة
مطحوناً من أولئك الذين تعلّموا
هؤلاء المضبوطين مثلك .

(٢)

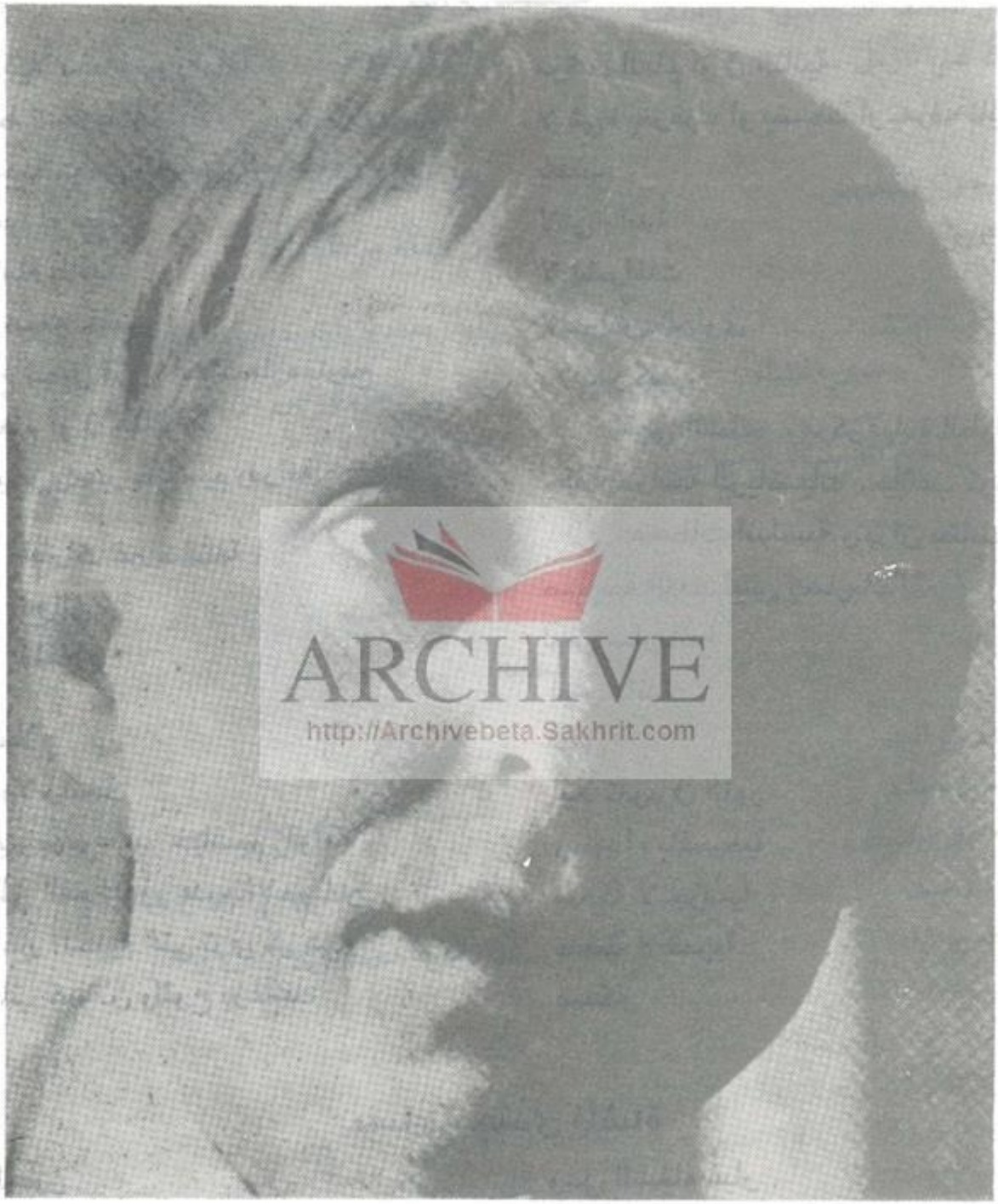
درب كنسى

خردةُ حُطام فى الفم
تُبْلِغهُ رُسُلُ الملوك
مُحَرِّضون يتقيأونَ مَدَّاحينَ
فى الأمامِ فوق حجارة الرصيف :
ضحيةُ الأنياب
مِلحُ الدُّموع ، وردات ذابلة ،
إنه حطام مرشوشٌ بخرافات مسحوقة ،
وفوق ذلك تُقِلُّهُ العربات :
يعبده تجارٌ مخرطمون
برلمانات العادة السِّرية

ديدانٌ فى البذلة الرسمية :
روح العصر ، روح العصر
برتقال يفترسُ الإنسانَ ،
متوحشٌ يسيل لعابه ويرغو صائحا :
Calibasn nobiscum.*
لِصُ الكرز وحدهُ يجلس كإله
فى وضع لافت يبصُقُ من بين فروع الأغصان
رمِمُ القيامة
فى الضلوع الذاوية
أحجارٌ ضاحكة .

---

* عبارة لاتينية قلقة تعنى تقريباً : « غولنا النبيل » ، أو « غول فى البرزخ » !


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هانز ماجنوس إنسنسبرجر

(٣)

نداء السمكة

تستحمين ليلاً بخياشيم رفرافة
عبر نهر بط الذكريات
أحراش نحيلات من العصور السحيقة وحصى
صخرة سوداء مبتلة
حشائش ماء طافية
وسرطان صغير غافٍ
دوّامة قاع تجعل قرون استشعاره تترنح
مرة فى العام أو فى الثانية
كل شىء يجرى عبر خياشيم رفرافة

قطرات غير مختلفة
عوالق
فقاعات

وأنواع أملاح
بلا طعم ولا رائحة
تسرى فيك بهدوء عبر خياشيم رفرافة
تفتح وتغلق الفم المدوَّر عديم الإحساس
والعيون غير الحيية التى ترى كل شىء
وأنت تتقلب كسلان وتلوح بزعانفك

مرة فى العام أو فى الثانية
لا شىء يغرغرك أو يضحك أو يعزف نايا
يصيح
لاشىء أبداً
لا إشراقاتٌ
لا فراشٌ سماوى
ولا دير كنسى
مقهىٰ الشاعر ، مركز قيادة الطوابير ،
حلقة لدراسة الرياضيات ، ملاعب كرة المضرب
محطات أندلسية ونيران بطاطس
صفيحة اللعب ليس بساربانداً*
ليس ساربانداً
ليس باندا
ليس
ليلاً تعوم فى النهر
وسوداء بنفسجية
سمكة لا جَرَسية
سمكة لا قمرية
سمكة

(٤)

مساءلة جندى المشاة

ملح فى العيون
وتحت القميص القمل

وعلى الشفاه غُبار .
تميمةٌ بيضاء فى الرقبة

• Sarabande كلمة ذات أصل فارسى انتقلت من العربية إلى الأسبانية والفرنسية وتعنى رقصة جماعية ذات إيقاع موحّد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لماذا تضحك يا جندى المشاة ؟
شريرة تبرق القطعة النحاسية على الباب
ألْقِ الضحكَ على الرمل .
بُقع تحت الجفن

جسد يحوم حوله البعوض
عطش فى العروق

خبزٌ ناشف فى الخُرج .
لماذا تغنى إذن يا جندى المشاة ؟

فى العربات يلمعُ لحم النسـاء البنيات

ألْقِ جانباً قلَبَك المفضل .
دمٌ فى النحر
سائل فى الكعب
وفى الشَّعر تبن
فى القُفَّة سمكة ميتة .

لماذا تتقدم يا جندى المشاة ؟
الشارع مرصوص من حجرٍ صُلب
ابْقَ إذن ممدَّداً .

(٥)

نكتة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندك عصفور فى اليد
لكن اليد ليست جناحاً
عندك حمامة على السقف
لكن السقف بلا بيت
ماذا تنفعُ الطيور ؟

سريعاً سريعاً
السماء تنظر خرساء
إلى الثأر ، العرس ، الجوع والضوء
(فقط العصفور لا يصمت*)

* بيت مضمن لهولدرلين .

سمير عبد ربه

جنوب افريقيا

أربعة شعراء ثائرون

بدأت الكتابة الإبداعية فى جنوب أفريقيا فى منتصف القرن التاسع عشر مع ظهور البعثات التبشيرية . وكان يغلب عليها طابع اللغة الشفاهية الدارجة . ومع اتساع دائرة الإبداع نشأ الحلم بوجود دار للنشر ، تقوم بطبع كل إبداعات الأفريقى الأسود . لكن حكومة جنوب أفريقيا العنصرية حالت دون تحقيق هذا الحلم ، ولم تتوقف عن مصادرة كثير من الأعمال وزجّ أصحابها فى السجون ، مما جعل كثيراً من المبدعين يتجهون إلى الكتابة باللغة الإنجليزية أو ترجمة أعمالهم المكتوبة بلغة «الزولو» أو اللغات الأفريقية الأصلية إلى الإنجليزية ؛ حتى يتسنى لهم نشرها فى الخارج وبالتحديد فى أمريكا وأوربا ، وهكذا غادر بعضهم جنوب أفريقيا تجنباً للمصادرة والرقابة والاعتقال . وسوف نتعرض فى هذه الدراسة السريعة لأربعة من شعراء جنوب أفريقيا المعاصرين من الذين غادروا البلاد وانتشرت أعمالهم فى الداخل والخارج حتى أصبحوا من العلامات البارزة وسط أدباء وشعراء جنوب أفريقيا .

● « مازيسى كونين »

ولد عام ١٩٣٠ ، وبدأ كتابة الشعر بلغة **الزولو** ، ومثل كثير من الشعراء تعرضت أعماله للمصادرة من قبل حكومة جنوب افريقيا العنصرية ، فغادر وطنه عام ١٩٥٩ قاصداً بريطانيا حيث درس هناك بمعهد الدراسات الأفريقية والشرقية التابع لجامعة لندن ، ولم يتوقف عن الاستمرار فى أبحاثه ودراساته المتعلقة بشعر **الزولو** الذى حصل فيه على درجة الأستاذية . ثم اشتغل بالعمل السياسى وأصبح الممثل الرسمى فى المؤتمر الأفريقى الدولى التابع للأمم المتحدة وهو يعمل الآن أستاذاً للأدب الأفريقى واللغة الأفريقية فى جامعة كاليفورينا بلوس أنجلوس .

«قصائد الزولو» هو عنوان أول مجموعة شعرية كتبها «كونين» بلغة **الزولو** ، ثم قام بترجمتها إلى الإنجليزية ؛

كى تتسع دائرة قراءتها لأن ولاءه ــ كشاعر ــ كان يتمثل فى رؤية العالم الأفريقى أكثر من ولائه للغة الأفريقية . كما أنه ــ كما يبدو من قصائد الديوان ــ كان يهدف إلى تشجيع العودة إلى النقل الشفاهى فى الأدب المتمثل فى تراث قبيلته ، وفى هذا الصدد قال «كونين» فى مؤتمر عن الأدب المعاصر فى جنوب أفريقيا بجامعة تكساس عام ١٩٧٥ :

(إننى أقوم بتحليل الماضى والحاضر كى أخلق رؤية مستقبلية ، فالدين الأفريقى لايرى انفصالاً بين الأجيال السابقة والحاضرة والمستقبلية وانا أحاول تعميق هذه الرؤية بخلق معادلة أدبية تؤكد هذا) .

فى قصيدة من الديوان بعنوان «أوربا» ينبذ «كونين» الثقافة والقيم الأوربية :

كنت أعتقد فى الحكايات
كنت أعتقد أن أثداءك
طافحةٌ باللبن
حين رأيتُكِ مُحَمَّلَةً بالكتب .

أدرك «كونين» صعوبة التكيف مع الرؤية الأوربية ، فازداد تمسكاً بالثقافة الأفريقية واعتنق مثاليات الأجداد :

إنهم نائمون تحت الأرض
التى نعانقها بأقدامنا ،
عندما نرقص فى المهرجان .
إننا نقف فى نفس المكان ،
حيث كانوا يقفون بأحلامهم .
لقد حلموا حتى أصابهم التعب .
ثم تركوا لنا الحكاية التى نرقص عليها .
سنواصل طريقهم .
ونقف فوق نفس التراب .

فى قصيدة «انتصار الإنسان» يتباهى «مازيسى كونين» بتصورات الحياة وبالإنسان الذى وحده يخلق الخلود ويشير إلى أن الميت يستيقظ متجسداً فى أولئك الذين يتبعونه :

يصحو الميت ويمرح فى الرقصة ،
يدفع أوراق الشجر المتناثرة
فوجوههم لها جسد
وعيون وشفاه فى تعاقب الأجيال .

يؤكد «كونين» فى قصيدة «قوة الإنسان فوق الأشياء» على أهمية الإنسان التى تصبح كل الأشياء بدونها فارغة :

غَنِّ لِدَمِكَ العظيم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويرفض «كونين» أن يكون الأدب مجرد أداة للتسلية وقتل الفراغ لدى القارىء ، أو حالة من التفريغ النفسى لدى المبدع ذاته . وإنما يرى أهمية دور الأدب فى ترسيخ القيم الاجتماعية الأصيلة والتصورات الفلسفية الجادة كما كان يفعل الشاعر الشعبى فى عصور ماقبل الاستعمار ثم يبرز لنا فى (**قصائد المقاومة الأفريقية**) حق الشاعر فى الاحتجاج ، تلك السمة الغالبة على أدباء جنوب أفريقيا السود ، مع الاستعانة بالمعتقدات الأفريقية التى غالباً ماتخلق تصادماً مع الأوربيين والمناداة بأن الأرض ملك للجميع ولا يستطيع أحد أن يملكها أو يقوم بتقسيمها .

يتساءل «كونين» فى قصيدة (**الأرض الأم**) عما أسماه

بحماقة الحدود القومية :

اولئك الذين فى نهاية الأرض
لماذا لايشربون من
نفس الزجاجة ،
ويشيدون بيوتهم
فى الوادى
ويكبرون مع اطفالنا ؟

كتب «مازيسى كونين» فى السنوات الأخيرة ملحمتين طويلتين أولاهما بعنوان : «**ترنيمة عشرات السنين**» ، وقد استخدم فيها شكل الأسطورة . أما الثانية فكانت ملحمة «**الإمبراطور شاكا العظيم**» الصادرة عام ١٩٧٩ ، وتضم آلافاً من أبيات الشعر كتبها أولاً بالزولية ثم قام بترجمتها إلى الإنجليزية . وقد تناول فيها الملك العظيم البطل الذى قام بتوحيد قبائل الجونى المكونة لشعب الزولو .

لم تكن ملحمة «الإمبراطور شاكا العظيم» محاولة أكاديمية أو نعرة قومية .

وإنما هى محاولة من «كونين» لتفسير الفلسفة الأفريقية أراد من خلالها أن يبث روح الاحتجاج لدى السود من سكان جنوب أفريقيا ضد العنصرية والخضوع

● « أوزالد مشالى »

كتب مشالى معظم أشعاره داخل بلده ، غير أنه لم يتمكن من نشرها إلا فى المنفى أما ديوانه ، **السنة اللهب**» «Fire Flames»

فقد كتبه أثناء سنوات غربته . ومن الغريب أنه لم ينشر إلا فى جنوب أفريقيا .

يقول «مشالى» فى مقدمة الديوان : (**بعد رؤيتى للانتفاضة فى سويتو وبعض الأماكن الأخرى حدث تغير ملحوظ فى رؤيتى المستقبلية ، فتوقفت ـ فترة طويلة ـ عن الكتابة ، كانت بالنسبة لى فترة الحمل التى جعلتنى اتخلى عن دورى كشاعر متحضر من جنوب أفريقيا وعن نظرتى للخلف ، فقدمت الديوان إلى كل الأبطال وخاصة اطفال المدارس الشجعان فى سويتو الذين ماتوا او تم اعتقالهم وتعذيبهم فى النضال المرير من اجل الحرية .**)

فى سنوات المنفى تذكر «مشالى» كلمات «إبسن» : (**إن المرء لايرى وطنه بوضوح كما يحدث وهو بعيد عنه**) وهكذا أصبح إنتاجه وفيراً فى هذه السنوات ، فكتب كثيراً من القصائد والمجموعات الشعرية نذكر منها : (**روح البائس المتعبة**) ، (**فجر عصر جديد**) ، (**الجيل الغاضب**) ، (١٦ يونيو ١٩٧٩) وهو تاريخ إحياء ذكرى انتفاضة سويتو فى هارلم .

(**كن مستعداً يا أخى**) ،

(**كونى مستعدة يا أختى**) التى يقول فيها :

امانداا ! امانداا ! امانداا !

القوة ! القوة ! القوة !

ويحذر الناس فى قصيدة أخرى قائلاً :

طَوِّق مئزرك*
واطْلِقْ خواراً قوياً كالثور المنتصب
انفخْ فتحة انفك كى تُلطِّخ الشمس
دعِ الأرض تهتز حتى جذورها المتعفنة
الْعَق البارود من المدافع الصدئة
دعِ الترس يصطدم بالرمح
دع الرصاصة تنفجر

* المئزر : ستار العورة فى جنوب أفريقيا (س . ع) .

دعِ الرمح الصغير يغنى اغنية حلوة عن انتصارنا
دعِ الموت ييأس ويتهالك داخل السجن .

فى قصيدة «اغنية من اجل جنوب أفريقيا» Asong For South Africa» يمجد «مشالى» المسجونين والممنوعين من العمل فى جنوب أفريقيا ، بتعبيرات شعرية تغلب عليها الوطنية ، متأثراً بالشعراء الأفارقة الذين قابلهم فى الولايات المتحدة من أمثال «مازيسى كونين» لكنه فيما تلى هذه القصيدة نجده قد تخلّى عن المباشرة وراح يتمثل الطفل والحب والله ويتحدث عن العمق والوفرة وغموض الروح ، كما فى قصيدة «ثراء الروح» وقصيدة «العودة إلى الدغل» والتى يقول فيها :

قلت لى الاّ اذبحَ
الثور الأسود لأجل اسلافى
والا ارتدى جلده
وبدلاً من ان تعلمنى كيف اتغير
واعرف كيفية تناول الديك الرومى فى الكريسماس
كما يفعل المتحضرون
قلت لى إن اولئك الناس
برابرة
وإن الذين يلطخون وجوههم بالنقود
سفاحون
انتبهت لنصيحتك الأبوية
فغيرت جلدى
وارتديت البدلة
ومن أجل تجميل وجه زوجتى
قدمت لها مراهم هيلينا
وعندما ذهبنا إلى حيث يذهب الآخرون
كانو يطردوننا .

● «مانجين والى سيروت»

ولد عام ١٩٤٤ ، وعند بلوغه الخامسة والعشرين تم اعتقاله عام ١٩٦٩ بتهمة الإرهاب ، لكنهم أطلقوا سراحه بعد تسعة أشهر لعدم ثبوت أدلة .
وكان وقتها يعمل ناسخاً فى إحدى شركات الإعلان .

قال «سيروت» فى مؤتمر عن الكتابة فى جنوب أفريقيا بجامعة تكساس عام ١٩٧٥ :

(لقد تاثرت بمبدعى الخمسينيات كما ان السجن والمصادرة والنفى والقوانين الوحشية كانت من الأشياء التى لعبت دوراً كبيراً فى حياتى وانعكست بالتالى على اشعارى) .

قارن النقاد بينه وبين «مشالى» فاعتبروه جميعاً الشاعر الأكثر اكتمالاً ونضوجاً .. كتب «سيروت» ديوانه «صرخة الماشية فى المذبح» الصادر عام ١٩٧٣ على إثر حكاية رواها له صديق نحات ، عن رؤيته للناس وهم يذبحون بقرة بجوار الحظيرة بينما كانت بقية الماشية تنظر بارتياب وتصرخ بشدة من الغضب ويطعنون بعضهم البعض بقرونهم ويحفرون الأرض بحوافرهم ، فرأى «سيروت» أن الماشية تشاهد موتها على يد الإنسان . ومن خلال هذا المشهد عبّر عن صرخة شعبه ومدى فزعه وغضبه . وبعد عودته لبلاده بدا وكأنه يتعرف من جديد على المكان الذى وُلد فيه وخامره شعور خاص وقوى تجاه وطنه فكتب قصيدة «إليكساندرا» :

انت تخفق فى هدوئى الداخلى
انت هادىء فى دقات قلبى
دقات قلبى الصاخبة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسود الطابع التأملى على بعض قصائده بعد العودة بينما تسير بعض القصائد الأخرى بإيقاع سريع . يصف من خلاله الأنوار المعتمة والظلال والرمال والطين والأسوار الشائكة والرعب والدموع والدم والموت . لكنه فى قصيدة «الجحيم .. الجنة» يصف «سيروت» تجربته فى الغربة والأحاسيس التى كانت تنتابه فيقول فى الأبيات الأولى من القصيدة :

لست ادرى اين كنت
لكننى يا اخى
كنت اعرف اننى قادم
لست ادرى اين كنت
لكننى يا اخى
كنت اسمع النداء .

ويعبر فى قصيدة أخرى عن التجربة نفسها والأحاسيس فيقول :

نحن مقاطعون فى دورة التيار
بطيئاً .. تخطو بطيئاً دورة التيار
النبض نبض مُحتضر
فى دورة التيار
ونحن مقاطعون هناك
حيث تتحطم الأمواج قبل ان تكتمل .

وفى قصيدة «سانتظر» يعبّر «سيروت» بشكل غنائى بسيط ، عن أفكار عميقة :

تذوقت مرارة الجوع
وألْهَبَتِ الدُموعُ حواجبى كاللهب
اريد ان اعرف
ولكن .. اوه !
المتعة فى كل مكان كالمرات
عِشتُ المتعة كَمَشاهِدَ سارةٍ
كانت تجرى تحت جلدى كالانهار الفضية المتلألئة

والآن
اعرف
انها غارقة وجافة
المتعة غارقة وجافة
لكننى سانتظر

تتسع رؤية «سيروت» للعالم وتتسم بالنضج كما يبدو فى ديوانه الثانى الصادر فى جوها نسبرج عام ١٩٧٤ بعنوان : «سيتلو» Tsetlo .

لايزال الحزن سائداً فى هذا الديوان لكنه أكثر رسوخاً . كما أنه لم يعد يتحدث عن العودة إلى أحضان اليكساندرا والرقود وسط أحجار الدبش أو التعبير عن الدموع والوحشة كما فى قصيدة «أمين اليكساندرا» وقصائد أخرى مثل «دوى الرعد» ، «ذلك الجليد فى قلوبنا» :

إذا توقفت عن البكاء
قد ترى
فذلك بداية المعرفة .

لاتخلو أشعار «سيروت» من عاطفة جياشة ممتزجة بتفكير فلسفى عميق ، فى محاولة منه لاكتشاف العالم من حواليه ، وفيما عدا القليل من القصائد المبكرة فإن موقفه العقلى زاخر بالأسئلة التى لاتتطلب إجابات سهلة وسريعة :

هذا العالم الذى كتبه الله باصابعه الكبيرة
هل كانت اصابع مترددة ! ؟

ويتعجب فى قصيدة أخرى :

لقد كتبوا قصة لانفهمها !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غادر «سيروت» جنوب أفريقيا قاصداً الولايات المتحدة للدراسة . وكان أحد المشاركين فى مؤتمر الأدب الافريقى بتكساس . وهناك تجول تحت رعاية مركز الدراسات الافريقية بجامعة بوستون . وتم ترشيحه للزمالة بجامعة كاليفورنيا ، حيث حصل على درجته العلمية فى الفنون الجميلة . وانتشرت أعماله فى جنوب أفريقيا بعد حصوله على جائزة (إنجريد چونكر) الشعرية .

ظل «سيروت» يبحث عن الحقيقة والمعنى أثناء وجوده بأمريكا . وكان يأمل فى طريق جديد وكلمات جديدة :

يجب أن تتمتع بالجديد
كالطفل
السنتنا المقطوعة
وشفاهنا الطويلة الملوّنة
تستطيع أن تتلمس كلمات جديدة
فالكلمات القديمة ...
حطمت هذه الأرض إلى قطع صغيرة .

يذكرنا «سيروت» بالتناقض بين ظلام الحياة وإشراقة الميلاد فى ديوانه «لاتبك أيها الطفل» :

دخلت هذه الأرض
مُكَبَّلاً بالدم والجسد والحب الشديد

ثم يبدأ فى سرد حياته وطفولته بأسلوب عاطفى محاولاً التخلص من المعاناة التى يشعر بها فى ظل حكومة عنصرية ويرمز لأفريقيا بالأم ويغدو النهر رمزاً لحياة السود والبحر رمزاً لأفريقيا الحرة :

دعنى أسيل فى أفريقيا
دعْ هذا المساء
.. هذا البحرَ
يسيل داخلى .

وفى ديوانه «انظرى ماما .. الزهور» يصف «سيروت» طفلاً يرى أجزاء من جسد إنسان وعظامه تطفو فوق سطح النهر فيقول الطفل لأمه :

«انظرى ماما .. الزهور» وهو تعبير يوحى بالتحام الألم بالأمل :

انظرى الزهور
إنها تزدهر ! .

● « جيمس ماثيوز »

إن وعى المبدع الأسود فى جنوب أفريقيا بتراثه ووجدانه ، جعل من الصراع والاحتجاج ضد الحكومة العنصرية السمة السائدة فى أدب جنوب أفريقيا فى السبعينيات ، والثمانينيات ، ولايكاد يخلو عمل أدبى من الإشادة بثقافة وتاريخ السود ، حتى إن شاعرنا الأخير فى هذه الإلمامة السريعة ، وهو من ذوى الدم المختلط يُعدّ من أول وأهم الكتاب الذين عبروا بشجاعة عن أدب جنوب أفريقيا المعاصر.«إننى أسود» .. هكذا يعلن «جيمس ماثيوز» فى قصيدة من ديوان «صيحة الأصوات السوداء» ثم يضيف :

إن لونى الأسود يملأنى حتى الحافة
كقدح النبيذ الجميل
فتتمايل أحاسيسى بالفخر .

يعتبر «ماثيوز» عميداً للأدباء السود الجدد . وقد تناول فى أعماله القصصية والشعرية أهمية أن يكون المرء شجاعاً لايتوانى عن مقاومة القمع وأساليب الحظر والسجن . وكانت أشعاره ممنوعة فى جنوب أفريقيا ، فظل ينتظر اللحظة المناسبة لنشرها حتى صدرت أولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجموعاته الشعرية «صيحة الغضب» فى أمريكا وهولندا وفرنسا وألمانيا عام ١٩٧٣ لكن ديوانه «صيحة الأصوات السوداء» تعرض للرقابة. ونذكر هنا بداية إحدى قصائده :

الحياة فى ارضنا تعد فعلاً سياسياً .

تم اعتقال «جيمس ماثيوز» عام ١٩٧٦ . فاكسبته تجربة السجن مزيداً من الشجاعة . وبعد اربعة اشهر أطلقوا سراحه للسبب نفسه وهو عدم وجود أدلة . وكان قد كتب فى هذه الفترة مجموعة من القصائد جمعها فى ديوان بعنوان : «اعطنى كرات اللحم ياچون» ، ولقد نجح فى هذا الديوان فى أن ينقل للقارىء الإحساس البشع بالتجرد من الحرية ومدى تشوه العالم :

عقيمة هى الآمال
والأحلام كوابيس .
وجه هادىء
تحت قناع مضطرب
إنهم يعتدون على اذنى
بالصراخ الهادىء
للجيش المهزوم .
والأرواح اليائسة التى تفسر الامهم
للإله الذى لايبالى .
تقطر الأشجار دماً .
تلهو الطيور .
تتلطخ الثياب بالدم المتفجر
وتبكى الزهور اوراقها المنسحقة .
كما تكشف الأرض عن الجراح الدامية .
والإنسان مسروق بالإيمان
ينظر إلى السماء
السماء المتوجة بالنجوم الابنوسية .
وصياح الديك الميت .
ينفعل بـنداءات السخرية
إن نهاية العالم الآن .

ويصبح الوقت لدى الشاعر بلا معنى ويواجه انسحاقاً شديداً مع الإحساس بفقدان الهوية :

الانسحاق فى الممرات المعتمة
حيث الآثار المسكونة بالارواح
تتألق كالخطوط الفضية
فلم اعد قادراً على العيش هنا .

جعلته فترات الاعتقال الطويلة مهموماً بتكثيف شعوره بالانسحاق داخل السجن وكأنه ورقة شجر فى الخريف فقد رغبته فى توخى البلاغة حتى سيطرت عليه اللهجة الدارجة فى بعض القصائد أو الأسلوب النثرى فى بعضها الآخر :

ينتشر الأصفر كالأوراق الخريفية .
تتحول روحى إلى روح هشة
ايام بلا معنى
تذوب فى الليل .
اشعر بالبطء ،
بانسحاق الذات ،
وتطفو ذرات كينونتى
على مهل ،
وتصل إلى قاع مقبرتى الاسمنتية ،
فيلتف الذبول داخل الرمال .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى قصيدة أخرى يصف «جيمس ماثيوز» مايراه من نافذة الزنزانة :

السماء توبخنى
وتخطف عينى
الطيور تحتفل بالأعشاب
وتغرد موسيقى زائفة
فالنوتة الموسقية لها حافة حادة

، .... كعذابى .

لكن الشاعر الأسود الحقيقى لايهزمه اليأس ويظل دائماً يحلم بتوصيل أفكاره إلى الناس ويعبر «ماثيوز» عن حلمه وطموحه فى الأبيات التالية :

إبتسامتى
لاتقدر على الازدهار
يكفى ان تنتشر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شاعرات معاصرات

إيلينى فالكو*

السـلالة

كانت جدتى بنتا صغيرة تجعدت
جدتى القبعة
سألتها كيف كان الغرام أول مرة،
ارتديت قبعة
بأزهار من حولها
وعلى التاج طائر
يتعلق فى الطائر فرع آخر
على الفرع أزهار
وبالنهاية عش
ارتاح فى رقبتى
وهناك طيور أخرى كذلك
طارت الطيور
مغزى:
فى أحيان تستحيل حياتنا على الموت مهما فعلنا،
وجميلة أيضاً
لم يغير الموت من نظرتى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* ولدت فى أثينا باليونان ١٩٢١. تخرجت فى قسم العمارة بجامعة أثينا ١٩٤٦. درست تاريخ الفن فى السوربون ٨ ـ ١٩٤٩. تعتبر واحدة من أفضل نقاد الفن باليونان، ولها عشرة كتب شعرية.

اغنية المشنوق

من ثم فالمُدية
باشرت أكثر عمقاً
الرجال تدلّوا فى نور القمر
ما الذى ستكونه النهاية؟
جاءت الموجات
وانحطت على الصمت
الرجال تدلّوا فى نور القمر
على أى نحو بدأ الحِداد؟
يا ربنا العزيز،
رغْبْ كل الصغار فى أن يكونوا بحّارة
الرجال تدلّوا فى نور القمر
تكلّموا إليه عن ميِّت العزلة

على الصوارى
إننا من فتحنا بأيدينا
للطيور
احْكِ لنا، إذن
على أى نحو بدأ الحداد؟
كل المُدى
بأطراف حادة للغاية
لأجل لحمنا المستسلم الناعم
كل السفن وكل الشجر
لها حِبال
حلقات زرقاء غامقة
من حول رقابنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ناديا تويني*

امـــرأة

أكثر بعدا عن بحر آسيا
الميت، وفى اللحم

كل الكلمات مسك
لكن العشب بعينيك

[١٩٣٥ ـ ...] لبنانية. عملت بجريدة النهار البيروتية. تعلمت العربية والفرنسية لكنها نشرت شعرها بفرنسا. أول مجموعاتها «نصوص شقراء»، وأفضلها «قصائد لها تاريخ». [١٩٧٢].

له ملمس حياة زرقاء.
هل أنت خوف الصباح المريض؟
أكثر بعدا من بشر تحرروا
من الدم والفضاء، من أنت؟
هل زهرة تتفتح فى عشق نار
أم البسمة المرتَشَفة؟
فيما بينك والأرض عزلة شائعة

هناك فى الشمس
وابل من طير.
أكثر قرباً من الصمت
شأن يد على السماء، من أنت؟
الثلج دائماً هناك كما هو.
كانت هناك
امرأة كالرحيل على شظايا مشهد.

جويس منصور

الشمس فى مدار الجدى

راحة فى ثلاثة أيام
لِمَ ليس القبر
أختنق بدون فمك
أنتظر نزيف الشروق المولود موتاً
ساعات طوال على الدَرَج
شميم الغاز
دولاب على وجهى فأنتظر الغد
أرى جلدك يتلألأ
فى الصدْع الأسود من الليل

موران بطىء لنور القمر
على بحر رغبتى الداخلية
غبار على غبار
مطرقة على مرتبة
شمس على طبلة من رصاص
لاتزال باسمة يدك
تدق بلا افتراق
فى عنف تنحنى بغطاء إلى الفراغ
قلت لا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* ولدت فى انجلترا [١٩٢٨] من أبوين مصريين، وكانت عضواً قيادياً فى الحركة السوريالية فيما بعد الحرب العالمية.

لأصغر شيء

جسد امرأة يمكنه الالتجاء

أقواس لأسفل

يا للمليح الاصطناعى

عطر زائف

ساعة وحيدة على أريكة

لأجل زرافات شاحبة

هل غادرتَ بِيزِنطة

نَتَنُ العزلة

حجر القمر فى إطار بيضة

مباراة أخرى بمحور تيبَّس فى أرة

مرة أخرى خِنجر راجف فى مطر

ماسات واهتياج رُغيبة للغد

عشق شواطىء يلتفت دون ملجأ

جنونُ لحمى المفقود.

هلوســات نظّارة

أنام حتى الفجر كنمرٍ مُرقّش

يستسلم لسواد الزرقة العميق

رتيبا إلى الأبد

شُقّ ألمى على شجيرة شوك

برغبتك السمراء

ينبغى أن أنام

ألف صحراء فيما بيننا

سدوم وعمورة

لذّات لا تُضارع

خيالات فُحش

فى الهواء شفاهى سواد

حرف O بقياس لا يصحّ

ثم الحُرّاس مُخبَّأون

تحت لسانى

سوف أُحْطِمُ حجر العبء واهتزازات أرملة

تعوى الرياح لترتفع

حب تدفّقَ

كمامة دائرية للظهيرة

تستقر بسهمها تحت جسر

كلاب كبيرة بيضاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتبع آثار أقدام الضباب
مَدَارُ جدى
نيوبُك تعِدُ برعب

تومض الأرض واهنة بديسمبر
طائر أرعن مدفون
فدعنا نردد غناء المطر.

عنـــاق الشفـــرة

متاريس ليل ساخن
هرقلى الحوائط
نقش لشيطان عاق على ظهر
قارورة ناعمة
محار لامرأة هُجرت على الشاطىء
دافئة جداً ومومسا
أذكر ذلك الشكل فى آخر المشى

مدّرعاً برغبة بعد لم تولد
ما الزيت الذى شبع نبيذاً أو بجرعة دنس
بُت فى رحم ليس من وقت بعيد
يثقلها العطر
موجة من دم جوفت فراشى
فارغاً فارغاً فارغاً
كموت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنجريد جونكر*

كلبـــة

أرقد ما تحت يدك ـ كلبة
فى الصمت المحبوك

فى القمر الشاكى
مُعرِّشاً بين النجوم، وكانت

*[١٩٣٣ ـ ١٩٦٥] من جنوب افريقيا. مرت بطفولة تعسة، لابتعاد والدها عنها، فظلّت فى حياة تراجيدية. تكتب بالأفريكانز، وذات شهرة طيبة عند النقاد وشعراء الشباب فى بلادها. مجموعتها «هروب» ظهرت ١٩٥٦، وتلتها «دخان وأكسيد»، «شمس مستقرة»، و«قصائد مختارة».

بانفزاعها
بيضاء تأتى وتذهب.

[إنى أتوق لصيد أرانب برية
على نجد كاروه
على سهوله المشتعلة
من أكسيد لأكسيد، آه
السهول بيضاء فى يديك!]

الليلة، بأسنانى حاسرةً، أرتج
بإيقاع مسترق للقمر
أسمع صدى عوائى الطويل
شارداً ورخيما
عن وكرى، القمر أبيض
كالسيد الأبيض عند الليل.

عندما تكتب فى مرة

عندما تكتب فى مرة
يَوْميَّةً،

تذكّر

أن ترى ورقة شجر مذهبة بشمس الصيف
أو ربما سحلبية الصخر الزرقاء

على أحد طوافاتنا الغائبة
فى جبل التابول

أنا مَن مازَجْتُ دمى بدم
الشمس فى مساء عند ليسبون
حملتكَ معى كمرآة

وكتبتكَ
فى صفحة تنفتح على
قفارى

كلمة دون إسم
عندما تكتب فى مرة
يوميةً،

تذكّر

أن ترى فى عيونى
الشمس التى غطيتها الآن للأبد
بفراشات سود.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رحلـــة عبـــر العـــالـــم

زيتونٌ رحلاتٌ
شجرٌ ماءٌ
انت بجسمكَ السرخسى
تعلم أنك بين ذراعى لصيقا جوار السين
بجسمك
ذى السطوح البيض
من شمس لاذعة
فى برشلونة
[عائداً لمصارعة الثيران
بجمر يديك]
رحلات فى صمت

رحلات فى الحوائط
رحلات فى مرمر
مقاطع من كلمات
قصار
موجعة
تشحبُ لكنكَ
تحلمُ بالماء والسرخس والشمس
بين ذراعىَّ لصيقاً، جوار السين
فاخرج
واجعل الأرض مثمرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هامش:

★ النصوص عن كتاب «شاعرات»، مؤسسة بنجوين، انجلترا، ١٩٧٨.

ندوة بدار الأوبرا:

الإسلام والفنون الجميلة

أصبح موضوع (العلاقة بين الإسلام والفنون) واحدا من الموضوعات المهمة التى تشغل المثقفين وتفرض نفسها على الساحة الثقافية ، فقد صدرت كتبٌ وعُقدتْ ندواتٌ ودارت مناقشات تصب كلها فى هذا الموضوع وما قد يتفرع عنه من قضايا. ولعل رواد معرض الكتاب يذكرون ما دار حول ذلك الموضوع ضمن انشطة المعرض الثقافية هذا العام . وبعد انتهاء المعرض قام المسرح الصغير فى دار الأوبرا المصرية مساء ١٩٩٣/٣/٩ بدعوة الكاتب د. محمد عمارة إلى إلقاء محاضرة حول الموضوع نفسه ، بوصفه أحد الكتاب الذين ينظرون إلى الموضوع من وجهة نظر إسلامية عرضها فى كتاب له حول الإسلام والفنون الجميلة . ثم قام صالون روزاليوسف بعد ذلك بأسبوعين تقريبا (يوم ١٩٩٣/٣/١٧) بعقد ندوة موسعة حول الموضوع نفسه ، شارك فيها احمد عبد المعطى حجازى وكرم مطاوع ود. حسن عبد اللطيف الأستاذ بكلية دار العلوم ، وأدار الندوة زميله فى الكلية د. أحمد درويش . وسوف نقف هنا عند ما دار فى واحدة من الندوات ، هى ندوة دار الأوبرا ، التى قدمها وأدارها « محمد سالم » مدير المسرح الصغير .

كان الدكتور محمد عمارة قد زود كتابه المذكور عن الإسلام والفنون الجميلة ، بملحق للنصوص أراد به أن يضع بين يدى القارىء الصورة الحقيقية لآراء أعلام المفكرين والفقهاء الإسلاميين حول قضية الدين والفن ، كما تتجلى فى كتاباتهم ذاتها . وقد اشتمل هذا الملحق على نصوص لكل من « الغزالى » و « ابن حزم » و « ابن تيمية » . ويذكر « محمد عمارة » فى محاضرته أن موقف « ابن تيمية » كما تبدى من مجموعة فتاواه المنشورة بالسعودية ، هو الذى أذهله . فبينما اشتهر ابن تيمية — صاحب التأثير الكبير فى عقلية المتزمتين من المسلمين — بموقف معادٍ للفن محُرِّم لسائر

الفنون ، اكتشف محمد عمارة أن هذه الصورة المشهورة عن ابن تيمية غير دقيقة ، ذلك أنه يميز فى الفتاوى بين نوعين من الفنون ، أحدهما يراد به اللهو والترويح ، وهو فى رأيه فنٌّ حلال ، أما الثانى فيرُادُ به التعبد كما يفعل الصوفية ، وهذا هو الفن الحرام . فحدُّ التحليل والتحريم فى الفن إذن ، يقوم على تبيان الوظيفة التى ينهض بها الفن ، أو الغاية التى يعمل على تحقيقها .

ولنا هنا وقفة نريد أن نستدرك فيها ما فات الدكتور عمارة ، أو ما سكت عنه وهو يسوق اكتشافه لرأى ابن تيمية موافقا له ومصدقا ؛ ذلك أن ما جاء فى (الفتاوى) كان لابد من أن يُعارض بما جاء فى مؤلفات أخرى لابن تيمية حول هذا الموضوع . ولا شك فى أن د. عمارة كان سيفيد القارىء أو المستمع كثيرا ، لو أنه توقف عند آراء أخرى لابن تيمية ينظر فيها إلى الفنون من جهة أثرها فى النفس البشرية لا من جهة وظيفتها فحسب .

ومن ذلك ما جاء فى كتاب ابن تيمية المعنون (تفسير سورة النور — طبعة حلب ١٩٧٧ ، ص ٣٩) : « ومن اقوى ما يهيج الفاحشة إنشاد اشعار الذين فى قلوبهم مرض من العشق ومحبة الفواحش ومقدماتها بالاصوات المطربة ، فإن المغنى إذا غنى بذلك حرك القلوب المريضة إلى محبة الفواحش ، فعندها يهيج مرضه ويقوى بلاؤه ، وإن كان فى عافية من ذلك جعل فيه مرضا ، كما قال بعض السلف : الغناء رُقْيةُ الزنا .. » ، ويقرن ابن تيمية فى كتاب آخر بين سماع الأصوات المطربة من جهة ، وتناول المسكرات من خمر وحشيشة من جهة أخرى ، فكلاهما — السماع والخمر — يؤديان إلى السكر ويغيبان العقل (انظر : الصوفية والفقراء لابن تيمية — مطبعة المدنى ، ص ١٦ وما بعدها) . إن تحريم الفن ومحاربته بناء على أثره المفترض ، كان دائما منطلق جميع الذين لا يرون فى الفن إلا خادما فى ساحة الدين أو السياسة أو الأخلاق ، منذ افلاطون فى القرن الرابع قبل الميلاد ، إلى رجل الدين المسيحى الذى نادى بتحطيم الأيقونات ، والفقيه المسلم الذى لم ير فى الشعر والغناء إلا مجرد رقية للزنا وهذا هو بعض ما أغفله د. محمد عمارة فى هذه المحاضرة ، وهو مع إغفاله لم يرفض منطلقاته العامة التى يتفق فيها رجال الدين على اختلافهم ، فقد أعلن فى بداية المحاضرة أن قضية العلاقة بين الإسلام والفنون لابد من أن تعالج فى ضوء معايير الدين ؛ فمعايير الدين هى الحاكمة لأنها تقودنا إلى النجاة من الهلاك الذى تتعرض له البشرية الآن !

ومادام منطلق د. محمد عمارة هو هذا ، فلنا أن نتوقع مسبقاً محصلة القسمة الشكلية التى أخضع لها حديثه حول العلاقة بين الدين والفن ، فبدأ باستعراض ما ورد حول الموضوع فى القرآن والسنة ، ثم ثُنى بما يمكن أن تقود إليه النظرة العقلية المجردة ، ولأنه لا يرى تقابلا أو تعارضا بين العقل والنقل ، إذ أن نقيض العقل عنده هو الجنون لا النقل ، فقد انتهى إلى المطابقة بين ما جاء فى النقل من جهة ، وما يراه العقل من جهة أخرى ، حول علاقة الدين بالفن .

وليس هذا هو المظهر الوحيد للنزعة التبريرية فى رؤية د. محمد عمارة ، فهو يلجأ إلى هذا المنهج فى تفسير تناقض الفقهاء واضطرابهم إلى الدرجة التى يناقض فيها الفقيه الواحد نفسه حول الموقف من بعض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنون مثل السماع والتصوير ، وعنده أن مردَّ ذلك إلى الظروف المختلفة التى تشير إلى نوع معين من التصوير أو السماع قد يختلف عن ضريبه فى بيئة أخرى أو زمان آخر ، فالإمام **مالك** حين يتحدث عن كراهة السماع أو عن تحريمه مثلا ، فإنه لا يعنى سوى غناء **أهل المدينة** الذى لمس بنفسه ما فيه من فسق ومجون ، بينما كان معاصره **إبراهيم بن سعد الزهرى** لا يرى فى هذا الغناء المدنى ذاته بأساً ، لأنه كان يقصد نوعا آخر لامجون فيه ولا فسق .

غير أن ذلك التبرير من شأنه فى النهاية أن يشير إلى أن الرؤية النظرية الشاملة التى تنظر إلى الدين والفن بوصفهما بعدين جوهريين فى حياة الروح ، بغض النظر عن الاختلافات المكانية والزمانية بين فن وآخر ، قد غابت عن التراث الفكرى الإسلامى . وهى فى الحقيقة لم تغب ، إلا لأن د. **عمارة** تجاهل تماماً فلاسفة الإسلام الكبار ، **الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد** وغيرهم من أعلام المتكلمين والمتصوفة من غير أهل السنة ، فأفقر محاضرته وهو القادر على إثرائها بما له من سابق دراسات حول هؤلاء الفلاسفة ، وجعل مستمعيه يخسرون أكثر مما كسبوا .

التحرير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

حياة الشعراء الكبار فوق خشبة المسرح

ومسرحيتان جديدتان عن حياة «إليوت» و«كيبلنج»

لا أظن أن الصدفة وحدها هى المسئولة عن ظهور مسرحيتين جديدتين عن شاعرين من كبار شعراء الانجليزية فى هذا القرن فوق خشبة المسرح فى لندن. فآليات الحياة الثقافية المتشابكة المعقدة لا تعترف بالمصادفات. كما أن طبيعة الظاهرة المسرحية كظاهرة جماهيرية تجعل المسرح مقياساً حساساً لتذبذبات المزاج القومى ولإرهاصات الاتجاهات الفكرية ، وتنأى به عن أن يكون أداة عشوائية تتحكم فيها المصادفات. فهل كان نجاح مسرحية (توم وفيف) التى كتبها **مايكل هيستنج** وقدمتها فرقة المسرح الانجليزي على خشبة مسرح (الرويال كورت) العتيد هو الذى دفع **بريان كلارك** إلى كتابة مسرحيته الجديدة، أو بالأحرى عرضه المسرحى الجديد عن (كيبلنج) الذى قدمه مسرح (**ميرميد**)؟ أم تراه الحنين إلى الماضى الغابر باتلاقاته القديمة ونجومه الكبار؟. وهل هى الرغبة فى نبش القبور والتفتيش فى الأوراق الخاصة؟ أم هو التأسى على الماضى التليد والحنين إلى فراديسه المفقودة؟ أو هو التطلع إلى محاكمته، أو فهمه من أجل التحرر منه؟. أهى محاولة من المسرح لإحياء ذكرى شاعرين كبيرين غازل كل منهما المسرح بطريقته الخاصة؟ أم تراه المد المحافظ الذى يدفع كتاب المسرح إلى مغازلة الجمهور ذى النزعة المحافظة بالتنقيب فى حياة اثنين من كبار الشعراء المحافظين حازا على إعجاب الجمهور، وعلى تقدير الرأى العام الدولى؟ فقد نال كل منهما **جائزة نوبل - إذ نالها كيبلنج عام ١٩٠٧، وإليوت عام ١٩٤٨** - وتجاوزت شهرته حدود بلاده . وإن اختلف كل منهما بعد ذلك كثيراً. ولذلك كان طبيعيا أن تختلف المسرحيتان اللتان تناولتا حياتهما إلى حد كبير. إذ حاولت كل مسرحية من المسرحيتين أن تكون مسرحية جيدة قبل أى شىء آخر. وأن تقدم رؤية جديدة لموضوعها، وإضافة شائقة الى معرفتنا بالشاعر الكبير الذى تدور

عنه ، أو تتناول بعض زوايا حياته وإنتاجه الأدبى.

ولنبدأ بمسرحية مايكل هيستنج عن الشاعر الانجليزى الكبير **توماس ستيرن إليوت**، أو بالأحرى عن جانب غير معروف من حياته الخاصة. ليس فقط لأن إليوت من أهم شعراء هذا القرن ومن أكثرهم تأثيراً على الشعر العربى الحديث. ولكن أيضا لأن مسرحية هيستنج عنه هى أجود المسرحيتين، كما أنها تضيف الكثير إلى معرفتنا به وتميط اللثام عن جانب سام من حياته الشخصية قد يلقى ضوءاً جديداً على شعره ونقده على السواء. **وت.س.إليوت** أشهر من أن يحتاج منا إلى تعريف. فقد ترجمت معظم أشعاره ومسرحياته وعدد كبير من مقالاته النقدية إلى العربية. إذ ترجمت رائعته **(الأرض الخراب)** التى كتبها عام ١٩٢٢ إلى العربية أكثر من مرة. كما ترجمت **(أربعاء الرماد)** ١٩٣٠ و**(الرباعيات الأربع)** ١٩٤٣. كما ترجمت بعض مسرحياته مثل **(جريمة قتل فى الكاتدرائية)** ١٩٣٥ و**(حفلة كوكتيل)** ١٩٤٩ وربما ترجمت **(جمع شمل العائلة)** ١٩٣٩ أيضا، وإن كنت أشك فى أن مسرحياته الأخرى مثل **(الصخرة)** ١٩٣٤ و**(الكاتب السرى)** ١٩٥٣

ت.س.إليوت

و**(السياسى العجوز)** ١٩٥٨ قد ترجمت إلى العربية. كما ترجمت مجموعة من مقالات كتابه النقدى الأول **(الغابة المقدسة)** ١٩٢٠ وعدد من مقالات كتابى **(فائدة الشعر وفائدة النقد)** ١٩٣٣ و**(عن الشعر والنقد)** ١٩٥٧ وكذلك كتاب **(ملاحظات نحو تعريف الثقافة)** ١٩٤٨ وإن لم يترجم كتابه الكبير عن برادلى المعنون **(المعرفة والتجربة)**.

والواقع أن القارىء العربى، مثله فى ذلك مثل القارىء الانجليزى أو الغربى عموماً، يعرف الكثير عن إنتاج إليوت الشعرى وعن آرائه النقدية ولكنه يعرف أقل من القليل عن تفاصيل حياته الخاصة. فقد حاول إليوت نفسه أثناء حياته، أن يحجب تفاصيل حياته الخاصة خلف ستار من الكتمان. ومنذ وفاته أمضى حراس تراثه ثمانية عشر عاما فى محاولة تعويق أى بحث علمى ينقب فى تفاصيل حياته الشخصية وذلك بشراء أى مادة أو وثيقة حول حياته تظهر فى السوق وحجبها عن الباحثين. ومن الغريب أن شاعراً بقامة إليوت ومكانته المرموقة لم تظهر حتى الآن أية دراسة ضافية لسيرة حياته وتفاصيلها الخاصة برغم ظهور أكثر من عمل عن شعره أو نقده أو مسرحه. وهذه ظاهرة يشكو منها مايكل هيستنج مؤلف المسرحية الذى عانى كثيراً لأن المعلومات عن حياته الخاصة شحيحة وعصية المنال. فأرشيف ناشره **(فابر آند فابر)** مايزال مغلقاً. كما أن مراسلات إليوت مع صديقة حياته **إميلى هيل** ممنوع نشرها حتى عام ٢٠٣٠، وهناك شائعة بأن مراسلاته الأخرى التى كانت معدة للنشر قبل أعوام ولم تظهر حتى الآن قد أوقف نشرها إلى أجل غير مسمى.

وبرغم هذا الحصار المحكم على الكثير من الأوراق والوثائق والمعلومات التى تكشف عن تفاصيل حياة إليوت الخاصة، فقد استطاع الكاتب الذى

جعل مدار اهتمامه هو معرفة حقيقة علاقة إليوت بزوجته الأولى **فيفيان هاى وود**، والتى استمر زواجه منها منذ عام ١٩١٥ حتى تركها نهائياً عام ١٩٣٢، أن يضع يده على مصدرين أساسيين أولهما هو مذكرات فيفيان هاى وود نفسها والمودعة لدى مكتبة **البُودليان** وهى مكتبة جامعة اكسفورد التى درس فيها إليوت لعدة سنوات بعد تخرجه من هارفارد ودراسته القصيرة فى جامعة باريس. وثانيهما هو **موريس هاى وود** شقيق فيفيان الذى أجرى معه الكاتب سلسلة من المحادثات استمرت لخمس ساعات قبل وفاة موريس. وبناء على هذين المصدرين، وعلى النذر اليسير من المعلومات الأخرى كتب مايكل هيستنج مسرحيته (**توم وفيف**) التى ينطوى عنوانها على اسمى التدليل او بالأحرى اسمى الألفة لشخصيتيها الأساسيتين توم أى توماس: اسم إليوت الأول، وفيف أى فيفان: اسم زوجته الأولى.

ولأن مصادر المعلومات الأساسية التى أتيحت للكاتب جاءته عن طريق **أسرة هاى وود**، فإن منظور الرؤية فى المسرحية هو منظور هذه الأسرة لهذه العلاقة الغريبة المعقدة، وليس منظور إليوت نفسه لها. بل توشك المسرحية فى مستوى من مستوياتها أن تكون إدانة مباشرة لاليوت لدوره الواضح فى دفع زوجته إلى الجنون. أو على الأقل فى استصدار القرار الطبى الذى يحكم بجنونها. إذ تتهمه المسرحية بأن زواجه من فيف كان زواج مصلحة أو على الأقل كان به عنصر انتهازى لأن عائلة هاى وود، التى تشير المسرحية إلى أن ولع إليوت بها كان أهم وأعمق من حبه لابنتها فيفيان، كانت بالنسبة لاليوت الأمريكى الأصل النازح إلى أوروبا الراغب في توطيد مكانته الاجتماعية بها هى أوروبا. وكانت مصاهرته لها محاولة واضحة لأن يثبت نفسه داخل استقرار الشريحة العليا من الطبقة الوسطى الانجليزية.

ومن غريب المفارقات أن ثمن هذه المحاولة المستميتة لتوطيد مكانته الاجتماعية كان فادحاً، لأنه أدى إلى زعزعة استقراره النفسي، وإلى الدفع به في وسط دوامة من الانفعالات والتعاسات التى انبثقت مع عدم قدرته على استيعاب اضطرابات فيفيان العضوية والنفسية، والفشل فى التواؤم مع عدم اتزانها وفقدانها للاستقرار. إلى الحد الذى دفع إليوت إلى التقوقع والاغتراب: ولم تمض فترة قصيرة على زواجهما حتى هجر مضجعها كلية مما أدى إلى تفاقم حالتها. ومع أن فيف أصبحت ضحية انسحاب إليوت من حياتها العضوية والنفسية، إلا أن المسرحية تتعاطف مع موقفه. وتبرز لنا ما فيه من مأساوية. فها هو توم الذى بدأ يحب فيف حباً صادقاً، والذى أراد الخلاص بالحب من اغترابه ووحشته، يجد أن زواجه بأوروبا قد جعله أكثر وحشة واغترابا. وأن اوروبا التى حلم بالخلاص بها ليست أكثر من رماد وهشيم. أرض يباب مليئة بالعقم والتفاهة. تخيم عليها تلك الرؤى التى ازدحمت بها قصيدة إليوت الشهيرة (**الأرض الخراب**).

وتبرز المسرحية جانباً هاماً من جوانب رؤية إليوت لأوروبا الخراب هذه، وهو أن أوروبا - أو آل هاى وود - لا تعى خرابها الداخلى، وتحاول عمدا أن تتجاهله بينما ينخر عظامها ويستل نخاعها. فبينما يتفتت زواج إليوت من فيفان وتتهرأ القاعدة التى ينهض عليها ويزداد توم تعاسة واغتراباً، تتجاهل أسرة هاى وود هذا كله بإصرار وعناد لا يعادله إلا تجاهل الأمم لتمزقها وتفتتها، بينما يحاول إليوت أن يتمسك ببعض قيم الطبقة الراقية، وأن يخفى عن العالم ما يعانيه. بصورة تبرز معها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حدة المفارقة بين الرجل العام: إليوت بجبروته وامتلائه وأهميته وسيطرته على العالم والأشياء، وبين الإنسان الخاص: توم بتعاساته وضعفه وخيبة أمله واغترابه وإخفاقه فى التشبث بالأرض التى تنزلق من تحت قدميه. وتجسد المسرحية هذه المفارقة بطريقة شاعرية موحية فى ختام فصلها الأول عندما نشهد إليوت وهو يمارس طقوس التعميد فى الكنيسة الانجليزية، كجزء من محاولته تثبيت جذوره في المجتمع الانجليزى الذى تجنس بجنسيته وانتمى الى كنيسته عام ١٩٢٧، بينما يتوارى طيف فيف فى الخلفية وراء باب زجاجى ينفتح عنها وينغلق، كما تنفتح بوابات جحيم تحاول الممارسات العامة أن تخفيها.

وتحاول المسرحية أن تظهر لنا العلاقة الوثيقة بين شعر إليوت وحياته الخاصة، أو أن تبرهن على صحة مقولة إليوت التى أشار فيها إلى أن «**عمل الشاعر هو وسيلة للحديث عن نفسه دون أن يفصح عنها**». إذ تنهض المسرحية على افتراض أن إليوت شاعر شخصي قبل اي شيء آخر، وأن معرفة تفاصيل حياته مع فيفيان ضرورية لأى فهم كامل لشعره. وعلى أن عمل إليوت الفنى هو رد فعل مباشر، مغلف فى أقنعة من الموضوعية والتجريد واللامباشرة، لشقائه الشخصى وتعاساته الذاتية وتوتراته الانفعالية الخاصة وإحساسه الحاد بالقلق ومشاعر الذنب. فقد حاول إليوت أن يستخدم شعره كصمام يطلق عبره أبخرة هذه التعاسات الانفعالية المحتبسة فى داخله حتى لا يلحقه عدم اتزان زوجته. ولهذا يمكن الكشف عن الذاتى وراء قناع الحداثة والتجديد فى شعره، حيث يقف خلف هذا كله رومانسى مستتر يحاول إخفاء آلامه وهمومها بإضفاء أقنعة الحداثة والتجريد عليها حتى يحجبها عن الأعين الفضولية الجارحة. ومن هنا فإن المسرحية على هذا المستوى نداء حار لإماطة اللثام عن تفاصيل حياة إليوت الخاصة حتى نتمكن من فهم شعره بصورة أعمق وأدق.

لكن المسرحية تطمح كما ذكرت إلى أن تكون مسرحية جيدة قادرة على طرح بعض الرؤى والقضايا الهامة. وعلى هذا الصعيد نجد أنها تطرح قضية الفن كسلاح أمام جنون العالم، وكمهرب من كلاّباته المدمرة. فبينما استطاع إليوت أن يرتفع بآلامه الذاتية، بفضل الفن، إلى مستوى الإنسانى والكونى. وأن يضفى عليها بعداً حضارياً وفلسفياً أضاء لإنسان عالمنا الكثير من جوانب حضارته الراهنة ووضع يده على بعض أدوائها الأساسية، وقبل هذا كله أنقذ إليوت نفسه من براثن الجنون. نجد أن فيفيان التى عجزت عن إعلاء مأساتها الذاتية، تقع فريسة سهلة فى انشوطة الجنون. وخاصة عندما تركها إليوت، وأخذت تبذل محاولات عديدة يائسة لاستعادته، وتطارده فى كل مكان غير عابئة بتقاليد المجتمع ومواضعاته، حتى بدت أمام أعين القطيعية الجمعية المحافظة مختلة العقل. وبدا أن كل محاولة من جانبها لاستعادة احترام المجتمع لها تؤدى إلى عكس المراد منها وتدفعها أكثر إلى حافة الجنون. صوب مصحة نورثهام برلاند التى انتهى مصيرها إليها بعد أن انفصل عنها إليوت نهائياً.

وهناك قضية اخرى هى قضية **الحب**. فالمسرحية، فى مستوى من مستوياتها، توشك أن تكون استقصاء شائقاً لهذه العلاقة الكثيفة المعقدة بين الرجل والمرأة. ودراسة فى آليات التجاذب والتنافر: الحب - الكراهية، لأنها تحاول أن تفسر لنا كيف تحول إليوت من الوقوع فى هوى فيفان والزواج منها إلى الرغبة فى إزالة كل أثر لها من حياته. حتى إهداء قصيدته (**اربعاء الرماد**) لها ما لبث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن محاه فى الطبعات التالية كلية. فـ **(توم وفيف)** مسرحية عن إخفاق الحب وليست دراسة وثائقية فى إساءة إليوت لمعاملة زوجته. وفى المسرحية من هذه الناحية حبّان. حب فيف الاستحواذى لتوم. وهو حب يثير الجنون أكثر من كونه حب مجنون. ليس فقط لأنه استحوذ كلية على فيف حتى أصبحت غير قادرة على رؤية العالم بصورة متزنة أو على تصور إمكانية الحياة فيه بدونه، ولكن أيضا لأنه حب تغلب عليه رغبة التملك ويفتقر إلى محاولة فهم الآخر أو الرغبة فى العطاء والتفانى فى المحبوب. إنه حب يريد أن يأخذ دون أن يعطى، ولذلك ينتهى بفقدان كل شىء. لأن العطاء هو الطريق الصحيح للأخذ، لتفجير منابع العطاء فى الآخر.

أما الحب الثانى فهو حب إليوت لأسرة هاى وود. للأم الجبارة ذات الشخصية الآسرة المسيطرة، والأب الطيب، وحتى للأخ الفظ الغريب الذى كان إليوت يغبطه على غبائه المدّعى، والذى يجسد غثاثة الطبقة العليا وفجاجتها. وقبل هذا كله حبه لفيف، تلك المرأة التى تقف على الحافة الحرجة بين العقل والجنون. إذ تضعها اضطراباتها وتوتراتها العصبية دائماً على هذه الحافة دون أن تصمها حقا بالجنون. وحب إليوت لآل هاى وود جميعاً حب من نوع آخر غير حب فيف له. إنه حب من يريد أن يفهمهم: يفهم قوتهم ويتعاطف مع ضعفهم لأنه يريد أن ينتمى إليهم، أن يجد فيهم الأرض التى يمد فى تربتها جذوره المقتلعة. وكما أخفق حب فيف المستحوذ، يفشل حب إليوت الساعى إلى الذوبان فى الآخر. بل ويؤدى، دون أن يعى، إلى تدمير أعزّ أفراد هذا الآخر. تدمير فيف. فالنتيجة التى تخرج بها من المسرحية هى أن إليوت ليس السبب فى جنون زوجته، ولكنه أغلق أمامها أبواب النجاة من قبضة الجنون. وربما ما كان بمقدوره أن يفتح أمامها أبواب الهرب منه. فقد كانت خيبة أمل توم فى حبه الأكبر، حبه لآل هاى وود، لأوروبا، للطبقة العليا الانجليزية، للحضارة الغربية برمتها، أكبر من خيبة أمل فيف فى حبها لتوم.

وخيبة أمل إليوت الكبيرة هذه لم تكن أقل وقعاً عليه من خيبة أمل زوجته. فالمسرحية تشير إلى انهيار إليوت العصبى أثناء كتابته **(للأرض الخراب)** وإلى أن هذا الانهيار العصبى الذى ترك بصماته على القصيدة والذى كانت القصيدة هى سبيل إليوت للشفاء منه، قد أثر على إليوت تأثيراً كبيراً. وترك ميسمه على غرابة أطوار توم الشخصية، وعلى بعض تصرفاته الاجتماعية الطريفة. مثل ذهابه للحفلات الاجتماعية متنكراً فى شخصية **دكتور كريبون**. ومثل استعماله لمخدّات الفساء وقنابل الرائحة النتنة لفض اجتماعات مجلس إدارة شركة «فابر آند فابر» التى عمل بها معظم سنوات حياته كلما طالت هذه الاجتماعات أو أصابته مناقشاتها العقيمة بالملل. وهى تصرفات لا تقل غرابة عن تصرفات زوجته التى اشترت من نفس المحل الذى يشترى منه إليوت وسائد الفساء هذه خنجراً من خناجر الحواة الذى يختفى فى مقبضه إذا طعنت به، ولما حاولت استعماله مع فيرجينيا وولف أصابتها بالفزع ودفعت الجميع إلى الاعتقاد بجنونها. وكأن المسرحية تريد الإشارة أيضاً إلى ازدواجية معيار الحكم الاجتماعى، الذى يتقبل عملاً من شخص ما على أنه مزحة، ويحكم على عمل مشابه بأنه من علامات الخبل العقلى. أليس مصير بطلى المسرحية المختلف يدل فى مستوى من مستوياته على حدّة هذه الازدواجية، وعلى فظاظة الحياة التى تسحق الكائنات الإنسانية الهشة كلما أخفقت هذه

الكائنات فى العثور على مخرج ينقذها من تعاسات الحياة وبراثن جنونها الفاغر فيه على الدوام.

أما المسرحية الثانية (**كيبلنج**) فإننا نشعر معها أننا بإزاء عمل أقرب إلى الأعمال التقليدية التى تحاول أن تقدم لنا رؤية شاملة لحياة شخصية ادبية ولأعمالها، وليست نوعاً من المسرحيات النفسية التى تستهدف الكشف عن آليات الاغتراب التى تجهز على محاولة اللقاء بين الرجل والمرأة كما هى الحال فى مسرحية (توم وفيف). أقول أنها أقرب إلى هذه الأعمال لأنها فى الواقع تقف على المسافة الممتدة بين العمل المسرحى والعرض المسرحى، إذ تتأرجح بين مسرحية سيرة الحياة الوثائقية وبين العرض الذى يحاول تقديم صورة عريضة أو بالأحرى لوحة درامية متحركة لأعمال كاتب ما. ويستحث المشاهد على إعادة قراءة أعمال هذا الكاتب أو نفض غبار النسيان واللامبالاة عن رؤاه والقضايا التي يثيرها أو التى ارتبط بها اسمه.

ومن هذه الناحية سنجد أن ثمة مجموعة من الأواصر التى تربط بعرى وثيقة بين رؤى **راديارد كيبلنج** شاعر الامبراطورية العتيد بأفكاره القومية ضيقة الأفق وتعصبه

كبلنج

الشوفينى للقبيلة الانجليزية ورجعيته المفرطة فى الأدب والسياسة وبين انجلترا الثمانينيات التى تعيش تحت وطأة التسلط التاتشرى وتتفشى فى أرجائها الرؤى المحافظة التى تسيطر كلية على المزاج الانجليزى فى هذه الأيام، والتى تصاحبها يقظة روح التعصب القومى والنزعة الشوفينية بالصورة التى يبدو معها وكأن أغلب رؤى كيبلنج وأفكاره قد وجدت تجسيدها المعاصر فى شخص مارجريت تاتشر واتجاهها اليمينى المحافظ.

وقبل أن نتناول المسرحية ذاتها لابد أن نقدم للقارىء نبذة سريعة عن راديارد كيبلنج الكاتب الذى تدور عنه. فقد تراكمت فوق اسمه أتربة النسيان. وقلما سمع به قراء العربية المحدثون، اللهم إلا حفنة من المخضرمين أو المتخصصين الذين عرفوا بعض أعماله حينما كان هناك بعض الاهتمام بالقضايا التى ارتبطت باسمه كقضية «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا». أو حينما تسربت بعض نصوصه إلى المختارات المدرسية فى الكتب الانجليزية، وخاصة قصيدته الشهيرة «**إذا**» التى كانت من النصوص المقررة على طلاب المدارس الثانوية فى أربعينيات هذا القرن وحتى فى خمسينياته. وبعد ذلك اختفى اسمه في طوايا الإهمال.

ولد **راديارد كيبلنج** فى ٣٠ يونيو عام ١٨٦٥ فى **بومباى** لاسرة انجليزية كان عائلها فنانا مغموراً فى بلاده، فلما ذهب إلى إحدى المستعمرات، وأى مستعمرة! جوهرة التاج البريطانى كما كانت تسمى أيامها، أصبح مديراً لمتحف لاهور، ومن أبناء الارستوقراطية الاستعمارية التى كانت تستنزف ثروات شبه القارة الهندية. وكعادة ارستوقراطى المستعمرات أرسل الأب ابنه راديارد إلى انجلترا ليتلقى تعليمه فى إحدى مدارسها الداخلية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الراقية. ولما أكمل تعليمه الأساسى (أى ما يعادل التعليم الثانوى) بها عاد إلى الهند، لينضم إلى قبيلة انجليزىّ المستعمرات المتميزة. وليصبح - بفضل انجليزيته وحدها - نائباً لرئيس تحرير (المجلة المدنية الحربية) فى لاهور وهو لم يتجاوز السابعة عشرة ولا عجب إذن أن يكرس كيبلنج حياته وقدراته لتمجيد تلك الخاصية السحرية العجيبة «الانجليزية» التى مكنت صبيا أكمل بالكاد تعليمه الثانوى من أن يصبح نائبا لرئيس تحرير مجلة مرموقة لمجرد تمتعه بتلك الخاصة السحرية العجيبة «الانجليزية».. فيالها من خاصية مباركة!

وأخذ كيبلنج يكتب في هذه المجلة عدداً من الأقاصيص والقصائد، وما لبث بعد سنوات قليلة أن جمع قصائده فى ديوان أول نشره بمناسبة بلوغه الحادية والعشرين أو سن الرشد عام ١٨٨٦ بعنوان (**أغنيات إدارية**) نسبة إلى كلمة إدارة التى كانت تسمى بها وزارة المستعمرات فى هذا الوقت. إذ كانت تدعى إدارة المستعمرات، وبها قسم يسمى إدارة الهند ومن هنا سمى ديوانه Departmental Dihius. وهو ديوان من الشعر الفكاهى الهجائى الخفيف الذى يحاول فيه تناول حياة الانجليز فى الهند بصورة تمتزج فيها حدة الملاحظة بروح الفكاهة الانجليزية الولوعة باللعب بالألفاظ. وفى العام التالى ١٨٨٧ نشر مجموعة اقاصيص بعنوان (**اقاصيص عادية من التلال**). وفى العامين التاليين نشر ستة كتيبات صغيرة - باع الواحد منها بروبية واحدة حتى يرفع من توزيعها ولاتجد مصير سابقتيها من الكساد - واحتوى كل كتيب على أقصوصة واحدة. وكانت هذه الأقاصيص جميعا تصور الحياة الاجتماعية لانجليز الهند، وتحاول أن تضفى عليها نوعاً من الالق والطقوس الانجليزية التى يتاسى الانجليزى المغترب بإحيائها لتميزه عن شعوب المستعمرات من جهة، ولتعزيه عن الوطن البعيد من جهة أخرى.

وقد وجدت هذه الكتب رواجا ملحوظاً بين انجليزى المستعمرات، ثم عرفت طريقها بعد هنيهة إلى الوطن الأم فحققت لكيبلنج قدرا من الشهرة وهو لايزال فى الرابعة والعشرين من عمره. وفى عام ١٨٨٧ قام برحلة طويلة استغرقت عامين بتكليف من مجلته عبر فيها الهند وكتب عن عدد من أجزائها ثم سافر إلى الصين واليابان وأمريكا ووصل أخيراً إلى انجلترا عام ١٨٨٩ ليجد نفسه مشهوراً بها بفضل أقاصيصه وأشعاره السابقة. وهناك نشر كتابه عن هذه الرحلة الطويلة بعنوان (**من بحر إلى بحر**) عام ١٨٨٩. وفى عام ١٨٩١ نشر (**عقبات الحياة**) و(**الضوء الذى اخفق**) وهما من أقاصيصه العادية. وفى العام التالى نشر ديواناً شعرياً جديداً بعنوان (**غنائيات غرفة المعسكر**) استعمل فيه بمهارة وخفة ظل مصطلحات الجنود العامية. ثم نشر فى العام نفسه غنائيته الشهيرة (**الشرق والغرب**). وفى العام الثانى نشر مجموعته القصصية (**اختراعات كثيرة**) ١٨٩٣، وأعقبها بعمله الشهير (**كتاب الأدغال**) ١٨٩٤ الذى حظى بنجاح كبير دفعه فى العام التالى إلى نشر رديفه (**كتاب الأدغال الثاني**) ١٨٩٥. وفى عام ١٨٩٦ نشر ديوان (**البحار السبعة**) ثم نشر فى العام التالى ديواناً صغيراً آخر هو (**عمل اليوم**) ١٨٩٧ وتبعه (**اسطول يتكون**) عام ١٨٩٨ ثم عاد إلى نشر الأقاصيص فى (**ستاركي وشركاه**) عام ١٨٩٩ ثم (**كيم**) ١٩٠١ و(**مواصلات واكتشافات**) ١٩٠٤ و(**بك وتلال بوك**) ١٩٠٦ و(**عائدات وجنيات**) ١٩١٠.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعد أن **حصل كيبلنج على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٠٧** انتقل للحياة فى أمريكا عدّة سنوات، ثم آب أخيراً إلى انجلترا التى ظل يعيش بها حتى وافاه الأجل عام ١٩٣٦. ومع أنه استمر حياً، وإلى حد ما منتجاً حتى الثلاثينيات، إلا أن ذروة نشاطه وأوج شهرته كانا فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن. فقد كان كيبلنج جزءاً لا يتجزأ من رؤى العصر الفيكتورى (١٨٣٧ - ١٩٠١) ومن صائغى قيمه أو على الأقل من مبلورى هذه القيم والمعبرين عنها أدبياً. لذلك ما أن: أخذ الكثير من قيم هذا العصر فى الترنح إزاء صدمة الحرب العالمية الأولى حتى توارى كيبلنج فى الظل إلى حد كبير، وبدأت حساسية أدبية وفنية جديدة فى التبلور والتخلق. حساسية مناقضة كلية لتلك التى عبر عنها كيبلنج. وكان إليوت من صناع هذه الحساسية الجديدة التى أطاحت بمجد كيبلنج ورؤاه. فيالها من مصادفة غريبة أن يعيد المسرح الآن طرح حياة الشاعرين النقيضين معاً.

وكيبلنج فى الواقع يوشك أن يكون نقيض **إليوت** الكامل، وإن كانت ثمة عناصر مشتركة تجمع بينهما على الصعيد الإنسانى الأدبى وأهم هذه العناصر جميعاً هو **الإحساس الحاد بالغربة**. فقد كان إليوت أمريكى الأصل أراد أن يسترجع جذوره الانجليزية ولكنه أخفق فى أن يقضى على إحساسه بالغربة برغم تبنيه كل ما هو انجليزى. أما كيبلنج فقد كان من انجليزى المستعمرات، الذين حكم عليهم، أو حكموا على أنفسهم بالغربة. لذلك فإنه فى الهند انجليزى، يلقبه الجميع بلقب صاحب - أى سيد - الهندى، ولكنهم يشعرونه بأن سيادته هذه هى شارة غربته، وأنه أجنبى مهما علت درجته. ولما ذهب إلى أمريكا كانوا يدعونه هناك بالبريطانى، ولما عاد إلى انجلترا كان يعامل على أنه من انجليزى المستعمرات.

وقد التقطت المسرحية هذا الخيط وجعلته محور اهتمامها، وحتى تبرز وحدة كيبلنج وغربته صورته فى أواخر حياته فى بيته فى بيتمانز فى انجلترا بعد أن أفل نجم شهرته وأخذت الأرض تنسحب من تحت قدميه، وبدأت هالات المجد فى الاختفاء من حول الفكرة الاستعمارية. وأخذ وجهها القبيح يسفر عن نفسه وقد لطخته مآسى الحرب العالمية الأولى بالدم والعبث وحينما يقف كيبلنج العجوز ويتحدث عن حال الأمة الانجليزية فى الثلاثينيات، لا نحس فقط أنه يتحدث عن الحاضر الذى تتفشى فيه الأزمة الاقتصادية والتى لا تختلف كثيراً عن أزمة الثلاثينيات، ولكننا نسمع فى حديثه أيضاً أصداء عدد من الأصوات المعاصرة، وكأنه أحد غلاة المحافظين فى الحكومة التاتشرية. وذلك لأنه إذا كان موضوع المسرحية الإنسانى هو الكشف عن مصادر وحدة كيبلنج وغربته، وعن مدى علاقة هذه الغربة بطبيعة الرؤى التى قدمها والأفكار التى صاغها أو القضايا التى دافع عنها. فإن موضوعها السياسى هو محاولة الكشف عن ملامح التماثل والتباين بين الثلاثينيات والثمانينيات، وإقامة نوع من التوازى بين العقدين قد يساعدنا على اكتشاف أجنة المستقبل الثاوية فى رحم عقد الثمانينيات الغريب.

وتحاول المسرحية من خلال عرضها **لشخصية كيبلنج** واستشهاداتها العديدة من أعماله أن تبرز قضيتين هامتين بالنسبة له. **أولاهما أنه تبنى الكثير من القضايا العامة** واتخذ العديد من المواقف الصلبة فى بعض القضايا الهامة. وأن هذا كان سر شهرته الواسعة. لأنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استطاع بأسلوبه الساخر ودفاعه القوى عن المثل أن يرضى حاجة أساسية فى نفس الانجليزى الذى يحب أن يمارس القهر والاضطهاد وأن يتورط فى العديد من السخافات، ولكنه يعشق فى نفس الوقت أن يجد المقهورون من يدافع عنهم علنا، وأن يقف من يسخر من سخافاته وتصرفاته. وكأنه يبحث عمن ينزع عن كاهله عبء الإحساس السلبى بالتدم. ويساعده على مواصلة ممارساته غير الإنسانية وسخافاته بنفس هادئة تتسربل برداء كثيف من المثاليات المتوهمة.

ومع أن المسرحية تحاول أن تكشف لنا عن آليات العلاقة بين الكاتب الوعظى وحركيات القيم فى المجتمع، فإنها لا تشكك بأى حال من الأحوال فى أن كيبلنج قد قام بهذا الدور واعياً، وإنما عن يقين شبه ساذج بضرورة الدفاع عن المثل والأخلاقيات. وبأن على الكاتب أن يكون ضمير مجتمعه اليقظ. ومن هنا تبدو كتاباته القوية عن السياسيين الذين يقامرون بحياة الجنود العاديين من أجل أمجادهم الشخصية، وكأنها شجب معاصر لما فعلته حكومة تاتشر فى أزمة الفوكلاند. ولو كانت كتاباته هذه ذات رنة انتهازية أو افتقرت إلى الإخلاص، لما كان بمقدورها أن تعبر حاجز الزمن وأن تعبر عن ظاهرة لا أخلاقية فى السياسة لاتزال تجد تجسيدها الحىّ فى تصرفات الكثيرين من الساسة المعاصرين.

اما القضية الثانية فهى العلاقة بين الرجل العام والإنسان الخاص. إذ تقترح المسرحية فى هذا الصدد أن سرّ استحواذ كيبلنج على إعجاب القارىء الانجليزى واهتمامه يكمن فى أنه ترك حياته الخاصة بعيداً عن مدار اهتماماته العامة. فالانجليزى يعشق أن يحتفظ الإنسان بخصوصياته بعيداً عن ضجيج الإعلام والشهرة، وأن يقدس هذه الخصوصية ويصونها من أعين الفضوليين. وقد فعل كيبلنج ذلك، ولكنه عبر فى الوقت نفسه عن مشاعره فى القضايا العامة بالطريقة التى ترضى حاجة القارىء الانجليزى إلى أن يرى أن هناك ـ من أبناء جلدته ـ من يرفع راية المثل العليا خفاقة. وتحاول المسرحية أن تكشف لنا طبيعة المشاعر الإنسانية المحترمة التى كانت تختفى وراء قناع الرجل العام الخشن، قناع الكاتب الذى التزم بأداء دور أخلاقى وآلى على نفسه الاضطلاع بهذا الدور مهما كانت فداحة الثمن. وأن خلف هذا القناع يكمن إنسان رقيق متوحد، ظل طوال حياته يعانى من التوحد والغربة دون أن يفرض معاناته على الآخرين. كل ما أراده منهم هو أن يقبلوه، ويقبلوا أمثاله من أبناء انجليزى المستعمرات كمواطنين حاولوا أن يؤدوا دورهم فى خدمة وطنهم فى الموقع الذى قدّر لهم أن يعيشوا فيه.

وتوشك بعض كتابات كيبلنج، وخاصة قصيدته الشهيرة (**اغنية اخيرة**) التى كتبها عام ١٨٩٧ بمناسبة العيد الستين لاعتلاء الملكة فيكتوريا العرش، أن تكون مناشدة لانجلترا لأن تتقبل أمثاله من أبناء المستعمرات عندما يعودون إلى الأرض الأم، وألا تشعرهم بالاغتراب فى وطنهم. لأنهم ما تغربوا إلا من أجل الوطن، ولكنهم لم يغتربوا عن هذا الوطن أبداً حتى وهم فى أبعد المواقع عنه، حتى ولو أمضوا جل حياتهم فى أراضى المستعمرات البعيدة فإنهم ما أداروا ظهرهم للوطن لحظة واحدة. فهذه الطيور العائدة تنطوى على قدر من الضعف والهشاشة. لأنهم إن كانوا قد احتملوا الغربة عن الوطن فى أيام الشباب، فإنهم لن يستطيعوا أبداً احتمال الاغتراب فى الوطن وقد شارفوا الشيخوخة، وأوهن الزمن قدرتهم على الاحتمال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع ان المسرحية قد استطاعت ان تطرح هذه القضايا المختلفة، إلا انها اخفقت فى خلق قدر من التوتر المسرحى الداخلى الذى يجعلها قادرة على تقديم موضوع إنسانى له القدرة على مخاطبة الجمهور المسرحى خارج إطار انجلترا المحلى. او يمكنها من ان تتجاوز حدود العرض المسرحى الذى ينهض على نصوص كاتب ما ويحاول مسرحتها، إلى آفاق المسرحية التى تعتمد على حياة الكاتب ورؤاه وافكاره لتخلق منها جميعاً بناء مستقلاً حافلاً بالتوتر والدرامية، قادراً على الكشف عمّا هو إنساني وعام وراء تناقضات حياة الكاتب الشخصية وتفاعلاتها مع الواقع الاجتماعى والحضارى الذى صدر عنه وحاول الاضطلاع بدور فعّال فيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الدراسة التى نشرت بالعدد الماضى تحت عنوان « الظل والضوء » سقط سهواً اسم مؤلف مجموعة « شمس بيضاء » القاص محمد عبد السلام العمرى

لوث جلرثيا كاستنيون

الكاتب الروائى خوان بينيت يرحل عن الحياة والشاعر رافاييل ألبرتى يحتفل بعيد ميلاده

فى الخامس من يناير ١٩٩٣ تُوفى **خُوان بينيت** Juan Benet واحدٌ من الروائيين الإسبان الذين يمثلون الأدب الإسبانى فى أواخر القرن العشرين .

كان بينيت مهندساً . وكانت الهندسة مهنته وعشقه ، فقد مارس الهندسة طوال حياته ؛ لكنه كان مصاباً بمرض دائم هو حبّ القراءة والكتابة . ظهر كتابه الأول عام ١٩٦١ تحت عنوان (**لن تصلَ إلى شىء**) ولم تلق هذه الرواية نجاحاً كبيراً . كان بينيت يدرك منذ البداية أنه اختار الطريق الصعب فى الكتابة .

وظهر كتابه الثانى عام ١٩٦٧ تحت عنوان «**الإلهام والأسلوب**» . وفى نفس العام ظهرت روايته «**ستعود إلى ريجيون**» Region . وفى ١٩٧٢ نشر رواية «**رحلة فى الشتاء**» ، وفى ١٩٨٠ ظهرت رواية «**شاؤول أمام صموئيل**» ، وفى١٩٨٣ نشر «**رائحة جريمة**» وبين عامى ١٩٨٣ ـ ١٩٨٧ كتب روايته «**حراب صدئة**» ، وفى ١٩٩١ «**فارس من ساخونيا**» . ورغم أعماله الكثيرة لم يحصل بينيت إلا على جائزة واحدة إسمها «**جائزة المكتبة الصغيرة**» ١٩٦٩ . لكن بينيت لم يهتم أبداً بموضوع الجوائز ، ولا حتى بالمقابلات الصحفية والتلفزيونية بل إن بينيت لم يهتم حتى بما يُسمى «الذوق العام» ولا بالنموذج الأدبى المسيطر على الأدب الإسبانى ومثلما كان بينيت يتجنب المنتديات الأدبية وتجمعات المثقفين والناشرين كان أيضاً يرفض التيارات السطحية فى الكتابة والمفروضة من خارج الكاتب ،

وكان دائماً يقول : «إن القيمة الأدبية لأى عمل تتناسب عكسيا مع عدد قرائه ،،، لم يهتم بينيت أبداً بـ « ذوق الجمهور» ولهذا السبب كان يُعتبُر كاتباً صعباً.وبالفعل كان أسلوبه صعباً حتى أن القراء كانوا يتجنبون أعماله ، ويتهمونه بالتكبر وبرودة الإحساس لكن الحقيقة أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بينيت كان يكره الحماقة ويعبد الذكاء .

كان بينيت ، كما قلنا ، مهندسا عمل طوال حياته مع شركة إسبانية تحفُر القنوات وتبنى الجسور والكبارى وفى عام ١٩٠٥٩ أقام بينيت فترة فى مدينة بونفيرادا Pon Fera-da (إسم لاتينى يعنى الكوبرى الحديد) وهذه هى مدينتى التى تقع فى شمال غرب إسبانيا فى مملكة «ليون» ـ الأسد ـ. عاش بينيت فى بونفيرادا وأقام فى الفندق الوحيد الذى مازال قائما بالبلدة واسمه «فندق مدريد» . وقام بحفر قناة كورناتيل وقناة كرنيو . وفى بداية عام ١٩٦٠ ينتقل إلى «ليون» بهدف بناء سد «ألبورما» Alporma وهو فرع من نهر إسلا فى منطقة ليون العُليا ، وهى منطقة جبلية مغُطاة بالثلج فى الشتاء ، وهذا الثلج يذوب فى الصيف مكوناً بحيرات عديدة . ومن هذه التجربة فى بونفيرادا وليون كَتَبَ بينيت روايته «**ستعودُ إلى ريخيون**» .

كان الحب الثالث لبينيت هو الموسيقى الكلاسيكية ، حبٌ لدرجة الجنون لم يكن يحضر الحفلات الموسيقية كان يفضل الأسطوانات .

خوان بينيت

والسؤال الذى وُجه إليه كثيراً هو : لماذا يكتب ؟ وكان يرد قائلاً : إن الكتابة بالنسبة له عملية تسلية ومتعة ، وأنه يكتب طالما أن الكتابة لم تصبح عادة روتينية وكان يُقْسُم انه سيتوقف عن الكتابة فى اللحظة التى يُحس فيها أنه مُرغم عليها . كان يقول إنه فى عملية الكتابة يبحث عن المتعة فى تلك الساعات المسائية حيث لا يوجد شىء أفضل يفعله ، لكنه يقول إنه لو لم يجد الوقت الكافى للقراءة والكتابة لاختار القراءة لكن قراءاته كانت مختارة ، دون اهتمام بالموضة أو بالجوائز الأدبية.كان يقول «أى كتاب لا يعطينى ، منذ السطور الأولى ، أفكاراً جديدة ، أو رؤية مختلفة ، أتركه فى الحال . فليس من الضرورى أن أقرأ كل ما كتب.لكن أهم شىء عندى أن أقرأ الكتب التى تغذى روحى وتفكيرى ..

كان بينيت يحبُ الأدب الإسبانى الكلاسيكى وخاصة أعمال سيرڤانتس وكان يقول إن **سيرڤانتس** إبتكر الرواية الحديثة . وكان يردد هذه الكلمات : « لا يوجد فى أى مكان فى العالم رواية مثل التى كتبها سيرڤانتس ـــ يقصد رواية « دون كيخوت » ـــ وبالنسبة لى ، يقول ، لا توجد مقارنة بين سيرڤانتس وجيمس جويس »

كتب بينيت روايته « **الحِرابُ الصَدئة** » عن الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٩ ـــ ١٩٣٨) . وكان بينيت يقول إنه بهذه الرواية يريد أن يضع نهاية للحزن المرتبط بهذه الحرب عند جميع الإسبان بدرجة أو بأخرى . وهذه الرواية تتكون من أربعة أجزاء تمزج بين الرواية والتاريخ ، وليس بها حوار ؛ لكنها تحمل موجزاً للأحداث والكثير من الحميمية ويحكى بينيت عن الحرب الأهلية فى بلاد مُتخيلة .. والأجزاء الأربعة تحمل العنوان نفسه ، ولكن أسلوبه « صعب . أسلوب دائرى متعقل . ليس هناك خط مستقيم للأحداث وثمة هدم للزمان والمكان . وكلام فى موضوعات عديدة فى وقت واحد : فى الموت ، والتاريخ ، والعقل

والإحساس ، مع عودة دائمة للذكريات . أسلوب بينيت مكثف ، غامض المفردات ، مُركب الجُمل ، به آثار من « بروست » و« فوكنر » . وعلى قدر ما وجه المديح إلى بروست وفوكنر على قدر ما وجه الشتائم إلى ديستويوفسكى وجوركى . كان يكره إلى حد الجنون الرواية التى تحكى حكاية ، خاصة تلك المبنية على هيكل تقليدى ، أو« ريبورتاجى »

● ● ●

وفى ١٦ يناير من هذا العام أيضاً يحتفل الشاعر **رافاييل** البرتى بعيد ميلاده التسعين . أصبح البرتى شخصية أسطورية فى العالم الإسبانى ، وشاهداً استثنائيا على القرن العشرين . رافاييل البرتى آخر الأحياء **من جيل «٢٧»** الذى ضم شعراء وفنانين أمثال **لوركا ، خورخى جيين ، لويس ثرنودا ، بيدرو ساليناس ، وبيثنته الكسندره** . ورافاييل البرتى ، صاحب ديوان **« ملاح فى البر »** لا يصدق أنه قد وصل إلى سن التسعين . فهو يقول « إن العمر لا يحسب طالما هناك شعر » البرتى ، فى سنواته الأخيرة ، لا يكتب جديدا ، لكنه يحضر الحفلات ويقرأ ، ويلقى قصائده بصوته . فى هذا الإحتفال الأخير بعيد ميلاده سافر إلى الأرجنتين « بلده الآخر » فقد قضى فيها سنوات المنفى أيام فرانكو وقد تحدث البرتى عن حياته فى مدينة «قادس» التى ولد بها وعاش صباه يقول : أنه قبل أن يعرف القراءة كان يتجول فى شوارع المدينة بحثا عن الحكواتى الذى كان يحكى أساطير آخر العرب فى إسبانيا والأندلس ويضيف قائلا إن أرض إسبانيا الجنوبية مزروعة بتاريخ العرب وحياتهم وعشقهم ، تلك الحياة التى تعلن عنها الأنهار ، مثل نهر الجواداليتى الذى شهد انتصاراتهم وهزائمهم » .

والبرتى يُحب الضحك والنكات ، فهو من قادس المعروفة « بخفة الدم كما كانت معروفة باحتفالات « الكرنڤال » ، هذه الإحتفالات التى منعها فرانكو ، وظلت ممنوعة حتى موته . لكن البرتى يقول أن لا مُزاحَ فى الشعر .

والبرتى شاعر أندلسى ، وُلد فى هذه الأرض المغتصبة التى تنعكس صورها على شعره وعلى كلامه . فشعره يكشف عن ثقافته وفطرته كما يكشف عن بهجته المحلية . وهو فخور بأن يُبين أنه من جنوب إسبانيا (من خلال بهجته) رغم الأعوام العديدة التى عاشها فى الأرجنتين وفى إيطاليا . وإنما يقول إن « قادس » فى داخله ، « ولن أنسى أبدا » مكان مولدى ، والمكان الذى جئت منه » فهو يحبُ البحر ، والحرية ، والموسيقى الفلامنكو ، والنبيذ الأبيض (الفينو) الذى لا يوجد أندلسى لا يحبه . يتذكر البرتى السنوات الأولى فى مدريد عندما كان يحب الرسم وقرر أن يكون رساماً ولهذا كان يذهب يوميا إلى مُتحف البرادوا حيث يتمرن بنقل لوحات نشوربران ، والجريكو ، وجويا .

يعترف البرتى أن الحرب الأهلية الإسبانية كانت تجبره على التعامل مع الأشياء بطريقة مختلفة . فهو كان جنديا جمهوريا مقاتلاً ضد جيش فرانكو . وكانت هذه التجربة قاسية فهو يتذكر كيف كان الأصدقاء يحيون بعضهم فى الصباح ثم لا يتقابلون ثانية إلى الأبد . وعندما سافر إلى المنفى فى الأرجنتين كان فى سفينة أرجنتينية أوشكت على الغرق بسبب الغارات الفرانكاوية وفى بوينس أيرس تعرف إلى زوجته ماريا تريزا ليون . وبعد الأرجنتين سافرا إلى إيطاليا ولم يعودا إلى إسبانيا إلا بعد موت فرانكو سنة ١٩٧٠ . وإذا بحثنا

ARCHIVE

فى قصائد البرتى وجدنا الحرب الأهلية فى كل قصائده . لكن الموت بالنسبة له شىء بسيط . يقول فى إحدى قصائده : « **الموت لا شىء ، مادام يرافقك على السرج** » . من إسبانيا إلى الأرجنتين » ومنها إلى إيطاليا ، ومن إيطاليا إلى إسبانيا كان البرتى دائماً واعياً أن البحر هو حاضره ومستقبله . وعندما يعود إلى إسبانيا يقيم فى قادس . وشجعه مواطنو قادس للدخول فى معترك السياسة ، وينُتخب البرتى نائباً برلمانيا عن الحزب الشيوعى فى قادس فى فترة وزارة فيليب جونزاليس الديمقراطية . لكن البرتى يكتشف أن السياسة تأكل كل وقته فيعود إلى مهنته الأساسية أن يكون شاعراً فى الشوارع ، شاعر الناس . يقول فى ديوانه « **ملاح فى البر** » : « **كلنا ملاحون ، كلنا ملاحون ، والفرق الوحيد فى السفينة التى نسافر عليها** » ففى هذه القصيدة يؤكد البرتى أن مصير الإنسان واحد ولكننا حققه بطرق مختلفة وعلى سؤال : ما هو الشعر بالنسبة لك ؟ يردُ البرتى : الشعر هو السلاح الوحيد ضد الهمجية والبربرية . فالشاعر لابد أن يكون دائماً يقظاً واعياً لداخله وخارجه ، واعياً لعالمه الخاص وللعالم من حوله .

فى هذا الإحتفال بعيد ميلاده التسعين قال البرتى : « عمرى تسعون عاماً ، ولكن مادمت أستطيع الكلام وأمسك بفنجان القهوة بيد ثابتة أُحس اننى أحيا ، وإذ اتحدثُ إلى الناس ويسمعوننى إذن فصوتى موجود . »

وما يزال صوتُ البرتى يصل إلى الناس . وقد حضُرت الحفلة التى أقيمت فى مدريد ، فى واحد من أقدم المسارح فى قلب المدينة . وامتلأ المسرح عن آخره . وران صمتٌ رهيبٌ على جميع الحاضرين فيما كان البرتى جالساً على خشبة المسرح يقرأ بعض أشعاره . فقط فى نهاية القراءة كسر الجمهورُ الصمت واقفين كأنهم أمام الملك وانطلقوا فى التصفيق بحرارة ونشوة ، والبرتى يرد عليهم بإيماءات من رأسه وحركة يديه .

بعد القراءة الشعرية غَنَى لنا المغنى الشهير **باكو إبانييث** الأغانى التى كان يتغنى بها فى باريس ، فى مسرح « أولمبيا » ، أغانى من شعر البرتى كان يغنيها أمام جمهور من الفرنسيين والإسبان الهاربين إلى فرنسا (كان فرانكو يقول إن الشر يأتينا من بلد مجاور) . أما الآن ، وفى مسرح مدريد ، فلم نكن نحتفل بعيد ميلاد البرتى التسعين فحسب ، ولكن أيضا كنا نحتفل بانتصار الأخلاق والعدالة والجمال والفن ، كنا نحتفل بانتصار هذه القيم ضد الفاشيست الذين يرددون عبارة الجنرال الألمانى **جوبلز** : « **عندما أسمع كلمة مثقف ... أتحسس مسدسى** » . وفيما كان هذا **الترويادور** ، **باكو** ، يغنى كان الجمهور يغنى معه هذا المقطع المعروف من شعر البرتى : « لننطلق .. لننطلق .. حتى ندفنهم فى البحر » .

فى العدد القادم من (إبداع)

رسائل من :

باريس - نيويورك - مولدافيا - كوبنهاجن - تونس